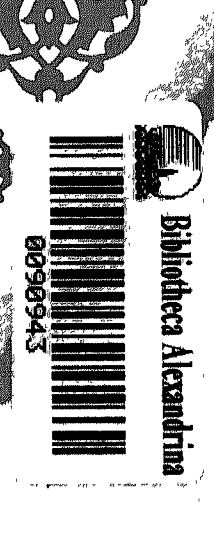
النقد الأخلاقي

أصوله وتطبيقاته

نجوى صابر
كلية الآداب - جامعة الاسكندرية





دار العلوم العربية
بيروت - لبنان

النقد الأخلاقي

أصوله وتطبيقاته

النقد الأخلاقي

أصوله وتطبيقاته

نجوى صابر
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية


دار العلوم العربية
بيروت - لبنان



الطبعة الأولى

١٤١٠هـ - ١٩٩٠م

الناشر

دار العلوم العربية

للطباعة والنشر

مقابل جامعة بيروت العربية
بناية عنان
هاتف: ٣٠٧١٧٣
ص ب: ٩٥٣٥-١١
بيروت - لبنان

الإهداء

إلى الذي أدين له بالوجود، ولا يزال عطاؤه غير مجذوذ، بفضله استقمت على طريق نهجه، وبه قدرت العلم حق قدره، إلى أبي الأستاذ / محمود حسين صابر

أهدي أولى ثمرات غرسه.

نجوى

بسم الله الرحمن الرحيم

المقـدّمـة

للنقد الأدبي اتجاهـات متعددة * ظهرت على مر العصور الأدبية ، فمنها الاتجاه الاجتماعى الذي يؤمن بأن الفن لا ينشأ من فراغ ، لكنه نتاج بيئة معينة وزمان معين ، ومن ثم يقوم النقد الاجتماعى على إدراك العلاقـة بين الفـن والمجتمع ، ولا بد للناقد الاجتماعى من تعرف بيئـة الأديـب وأثرهـا في أدبه ، ومدى استجابة الفنان لهذه البيئة الاجتماعيه .

ومنها الاتجاه الجمالي الشكلي الذي يرى النص الأدبي كُلاً متكامـل الأجزاء ، وينادي بإدراك تأثير عناصره - في إطار التجربة الشعرية - بعضها في بعض بمعزل عن الأفكار الاجتماعية أو الدينية أو الأخـلاقية أو السياسية أو التي تتصل بتاريخ المؤلف وسيرة حياته .

---

* أنظر في هـذه الاتجاهـات :

- Willbur Scott: Five Approaches Of Literary Griticism

د . إبراهيم حمادة : مقالات في النقد الأدبي من ص ٥١ إلى ٧٤، من ص ١٤١ إلى ١٧٢

وانظر مادة Griticism فى : Encyclopedia Britannica. -

- Shiply,J. : Encyclopaedia Of Literature.

ومنها الاتجاه الأسطوري، وهـو يقوم على التفسير الأسطوري للأدب دون ارتباط بعصر بعينه، ويعنى بما يسمى «المصادر الطقوسية للأدب» وإدراك المعرفة «قبل التاريخية» للوعي الجماعي، وليس معنى ذلك أنه يعكس اهتماماً بالأسطورة فحسب، بل هو يعني بجانب ذلك بالكشف عن الصيغ الثقافية التي تتضمن قيماً أسطورية يستخدمها الأديب دون وعي منه.

ومنها الاتجاه النفسي الذي يهتم برصد خطوات الإبداع لدى الفنان، وتأمل عالمه الداخلي ونوع الاستجابة في نفوس المتلقين له، ومن ثم كان عليه أن يعنى بدراسة سير المبدعين، بوصفها وسيلة لفهم أعمالهم وتفسيرها بمعرفة الدوافع التي تحرك إليها، وهو يرى أن العلاقة بين الفن والفنان أشبه بالعلاقة بين المرض والحلم، والناقد أشبه بالطبيب أو المحلل الذي يكتشف من خلال الأعراض الظاهرة مكبوتات الفنان الشعورية واللاشعورية. وهذا الاكتشاف يؤدي إلى فهم أفضل للعمل الفني.

ومنها الاتجاه التأثري، وهو يقوم على الاستجابة الفردية للعمل الفني، فهو نتاج الفردية الرومانتيكية والشعور بالذات، وهو لا يهتم بتحليل الأثر الأدبي، ولا بالعلاقة بين الأثر الأدبي وحياة مؤلفه أو مجتمعه الذي يعيش فيه ولا بدوافعه الشعورية وغير الشعورية، ولا بمناقشة الجوانب الجمالية فيه، بل يقوم على وصف أثر الأدب في نفس الناقد، فهو كما يقولون وصف لمغامرات النفس بين روائع الأدب أو هو سياحة في روضه.

ومن بين هذه الاتجاهات النقدية اتجاه النقد الأخلاقي الذي إخترته موضوعاً لهذه الدراسة، وهو بلا شك أقدمها وأطولها تاريخاً، ومع ذلك لم يظفر بدراسة حديثة شاملة تجمع أطرافه وتحدد أصوله النظرية وجوانبه التطبيقية، وقد لفتني إليه أستاذي الجليل الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة بمقاله القيم «الشعر والنقد الأخلاقي» وشجعني على أن أفرد له بحثاً يستوفي جوانبه ويحيط بقضاياه ومسائله عند العرب وغير العرب، وقد أدركت منذ البداية مشقة البحث في هذا الموضوع وما يقتضيه من عدة ثقافية وعتاد فكري وقدرة على استيعاب النظريات النقدية والغوص على أصولها الفكرية

والفلسفية. وإذا كان البحث العلمي بعامة يفرض على الباحث اكتمال الأداة وبذل الجهد فإن البحث في النقد الأدبي بخاصة يحتاج جهداً مضاعفاً، فالنقد الأدبي يقوم على الآثار الأدبية التي تعد خلاصة فكر صاحبها وثقافته ومستودع عاطفته وشعوره وتجاربه وخبرته بالحياة والناس، وإذا كان هذا حال الناقد فكيف بمن يعرض للإتجاهات النقدية التي يصدر عنها النقاد فهماً وتوضيحاً وتأصيلاً وتطبيقاً؟

لقد اخترت أن يكون عنوان البحث النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته» واقتصرت فيه على أصلين من أصوله هما عمادا هذا الإتجاه. هذان الأصلان هما الأصل الديني والأصل الفلسفي، وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى أن تقسم الرسالة تقسيماً منهجياً إلى بابين أحدهما معقود للأصل الديني وتطبيقاته، والثاني للأصل الفلسفي وتطبيقاته، ولم أشأ أن أفصل الأصول النظرية عن تطبيقاتها، فأفرد للتطبيق باباً مستقلاً حتى لا أضطر إلى التكرار، وحتى يكون التطبيق توضيحاً وتوكيداً للأصل النظري. وقد اشتمل الباب الأول على فصلين أحدهما عن الدين والأدب، والثاني عن الصدق والكذب، واشتمل الباب الثاني على فصلين أيضاً أحدهما عن الغاية من الأدب والثاني عن قضية الالتزام.

على أني أريد أن ألفت إلى أني انتهجت في هذا البحث منهجاً تكاملياً يأخذ من محاسن المناهج جميعاً، وهو أمر فرضته عليَّ طبيعة هذا البحث، فقد كنت ألجأ إلى المنهج التحليلي حين يكون ذلك ضرورياً، وللمنهج التاريخي تأصيلاً لبعض قضايا البحث، وإلى المنهج الوصفي في عرض آراء النقاد واتجاهاتهم . . . إلخ.

وبعد فهذا مبلغ علمي وقصارى جهدي، فإن كنت قد وفقت فيه فذلك بفضل الله وتوجيه أستاذي الجليل الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة، وإن كانت الأخرى فحسبي أنني اجتهدت ما وسعني من الجهد، وأن يكون هذا البحث خطوة جادة على طريق طويل.

الباب الأوّل

الأصل الدِّيني وتطبيقاته

الفصل الأول

الدين والأدب

١ - موقف القرآن من الشعر:

حين نزل القرآن الكريم معجزة بيانية تتحدى العرب أرادوا التهوين من

* خصصنا الحديث هنا عن الشعر دون النثر لما لمسناه من اهتمام النقاد بالاتجاه الأخلاقى فى الشعر (سواء بقبوله أو برفضه) دون النثر، ولعل ما يؤيد كلامنا أن الأدب العربي زاخر بالنثر المكشوف مثل رسالة الجاحظ في الغلمان والجواري، والعديد من صفحات كتاب طوق الحمامة لابن حزم الذي نظر للشعر نظرة الفقيه ودعا إلى الشعر الذي يحض على مكارم الأخلاق، ونهى عن غيره، مع ذلك لم يمتنع عن تصنيف طوق الحمامة، كذلك تلك الحكايات الكثيرة في كتاب ألف ليلة وليلة، وغيرها، مما لم يحتشد النقاد الأخلاقيون ويعلنوا رفضهم لها، لماذا؟ أغلب الظن لأن العرب منذ القدم علموا ما للشعر من تأثير خطير وسريع وفعال في النفوس، فهو سريع التأثير والعلوق بالقلوب، والانتشار، حلو النغم فى الآذان من دون النثر والأهم من ذاك، أن العرب قد اعتدته منذ عهودها المبكرة لسانها ودستورها فمن حكم له الشعر ارتفع، ومن حكم عليه فقد أزري به. ولعل قصة هجاء الحطيئة للزبرقان بن بدر دليل على أثر الشعر ودوره: فقد هجاه قائلاً:

دع المكَارِم لا تنهض لبُغْيَتِها ... واقْعُد فإنكَ أنتَ الطَّاعِمُ الكاسِي

وقيل إن الحطيئة قد سلح عليه بهذا القول، فحبسه عمر، ولو أن الحطيئة قد شتم الزبرقان

شأن هـذه المعجزة الخالدة فوصفـوه بالشعـر، وهـم أعلـم بخطـأ قولهـم، فالقرآن لا يجري على سنن الشعر، وليس فيه ما في الشعر من اطـراد وزن وقافية، وذلك أمر ظاهـر لا خفاء فيه، ولكنهم مع ذلك مضوا يرددون القول بأن الرسول ﷺ ليس إلا شاعراً كالشعراء.

يقول الزمخشري في تفسير قوله تعالى: ﴿**وما علمناه الشعر**﴾ أي وما علمناه بتعليم القرآن الشعر، على معنى أن القرآن ليس بشعر، وما هـو من الشعر في شيء، وأين هـو من الشعر، والشعر إنما هـو كلام موزون مقفى يدل على معنى، فأين المـوزون وأين التقفية، وأين المعانـي التـي ينتجهـا الشعراء من معانيه، وأين نظم كلامهم من نظمه وأساليبه، فإذا لا مناسبة بينه وبين الشعر إذا حققتَ، اللهم إلا أن لفظه عربي كما أن ذاك كذلك[1] وقد أورد القرآن الكريم بعض ما قالوه في هـذا الصدد فقال تعالى: ﴿**بل قالوا أضغاث أحلام، بل افتراه، بل هـو شاعرٌ، فليأتنا بآية كما أرسل الأولون**﴾[2]. وقال عز من قائل: ﴿**وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُو آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ**﴾[3]، وقال جل شأنه: ﴿**أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ**﴾[4].

ولقد نفى القرآن الكريم زعمهم وافتراءهـم فنفـى أن يكون الرسـول شاعراً، وأن يكون القرآن الكريم قول شاعر، وقصره على أنـه ذكر وقـرآن

بنفس المعنى، ولكن نثرا لا شعرا لما تأثر بشتمه. المظفر العلوى: نصرة الاغربض ص ٣٠٠، ٣٠١ ومثل قولنا فى الهجاء نستطيع القول فى الغزل المكشوف الفاضح، فعلوقه في الذهـن وهـو نثر لا يتسنى|بسهولة مثل الشعر. «فالكلام المنثور وإن راقـت ديباجتـه ورقـت بهجتـه وحسنت ألفاظه وعذبت مناهـله إذا انشده الحادى.. لا يحرك رزينا، ولا يسلى حزينا ولا يظهر من القلوب كمينا فإذا حول بعينه نظمـا، ووسـم بالـوزن وسمـا، ولـج الأسمـاع بغير امتناع.. وكم من كريم أحياه ومن لئيم أرداه..» (نضرة الأغريض ص٣٥٩)

(١) الكشاف حـ ٤ سورة يٓس ٦٩ ص ٤٦.
(٢) الأنبياء ٥.
(٣) الصافات ٣٦.
(٤) الطور ٣٠.

مبين، فقال تعالى: ﴿ وَمَا عَلَّمنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا ينْبغِي لَه، إِنْ هُـوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وقُرآنٌ مُبِين﴾ وقالَ عزَّ وجَل: ﴿ وما هُـوَ بقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً ما تُؤْمِنُون ﴾[1].

ونفي الشعر عن القرآن ليس تهويناً من شأن الشعر ولا معاداة له، وإنما هـو إقرارٌ بواقع ثابت لا شك فيه.

يقول أستاذنا الدكتور هـدارة: «وتنزه القرآن الكريم عن أن يكون شعراً أو أن يكون الرسول شاعراً ليس طعناً على الشعر بأية صورة من الصور، ولا غضاً من قيمته فالأمر لا يخرج عن كونه إقراراً بواقـع ثابـت لا شك فيه[2].

ويقول الدكتور القط: «وليس من العسير تعليل تأكيد القول بأن الرسول ليس شاعراً في القرآن الكريم، فمن المعروف أن العرب شأنهم في ذلك شأن كثير من الشعوب الأولى في نظرتهم إلى الأدباء والفنـانين كانـوا يظنـون بقـول الشعراء الظنون فيعتقدون أحياناً أن بهم ما يشبه الجنون: ﴿ وَيقُولُـونَ أَئِنَّـا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِـرٍ مَجْنُـون﴾ أو أن بهـم مساً من الجنـون: أو أن بعض الشياطين يوحون إليهم بما يجري على ألسنتهم من شعـر، وتلك حقائـق لو ألصقت بالرسول صفة الشاعر جديرة بأن تناقض معنـى الرسالـة والوحـي[3] ويخلص الدكتور القط إلى «أن القرآن الكريم لم يصدر حكمـاً بعينـه علـى الشعر، ولم يتخذ منه موقفاً خاصاً، وإنما نفى عن النبي ﷺ مرة بعد مرة أن يكون شاعراً من الشعراء، وأن تكون رسالته كرسالتهم،» ﴿ إِنْ هُـوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرآنٌ مُبِين ﴾[4].

ولا أدل على ذلك من إقرار القرآن الكريم للرسول بالأمية. ولم يفهم أحد من ذلك أن القرآن الكريم يحث على الأميَّة أو يعادي الكتابة والعلم. يقول ابن رشيق «ولو أن كون النبي غير شاعر غض من قيمة الشعر لكانت أميته

---

(١) الحاقة ٤٠، ٤١، وانظر البيان والتبيين م ٢ حـ ٤ ص ٢٩، ودلائل الإعجاز ص ٢٥.
(٢) د. هدارة: دراسات في الشعر العربي ص ٢١.
(٣) د. القط: في الشعر الإسلامي والأموى ص ١١.
(٤) المرجع السابق ص ١٢.

غضاً من الكتابة»[1] وتقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن: «وهذا الإلحاح في نفي الشاعرية عن الرسول ﷺ لا يعني أن الإسلام عادى الشعر وأنكره، وإنما هو بيان لرسالة المصطفى ودفع للوهم الذي خلطوا به بين القرآن والشعر. ومن واديه تماماً تأكيد القرآن لأمية محمد ﷺ دفعاً للإتهام بأنه قرأ الكتب السماوية وأخذ عنها. ﴿وَمَا كُنْتَ تَتْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتَابٍ وَلا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إذاً لا رتَابَ الْمُبْطِلُون﴾[2] ولم تعن أمية الرسول وتقرير القرآن لهذه الأمية أن الدين الإسلامي يحض على الأمية ويعادي العلم.[3]

على أن في القرآن الكريم آيات يوحي ظاهرها بالغض من قيمة الشعر والشعراء وذلك في قوله تعالى: ﴿والشُّعراءُ يتبعُهم الغَاوون. ألَمْ تَرَ أَنَّهُم فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وأنّهَمْ يَقُولونَ مَا لا يفْعَلُونَ، إلاَّ الَّذين آمنُوا وَعَمِلوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَروا الله كثِيراً، وانْتَصرُوا مِنْ بعدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمْ الَّذِينَ ظَلَمُوا أيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُون﴾[4] وقد نص بعض المفسرين على أن المقصود بالشعراء في هذه الآيات شعراء المشركين الذين كانوا يهاجمون الرسول والمسلمين. يقول الفراء في معاني القرآن وقوله: ﴿الشعراء يتبعهم الغاوون﴾ نزلت في ابن الزبعري وأشباهه لأنهم كانوا يهجون النبي ﷺ والمسلمين «والغاوون في تفسير الفرَّاء» هم الذين يرون سب النبي عليه السلام، والمستثنون هم شعراء المسلمين، قال: «لأنهم ردوا عليهم فذلك قوله: ﴿وانتصروا من بعد ما ظلموا﴾»[5].

لكن نزول هذه الايات في شعراء بعينهم لا ينفي عن القرآن الكريم صفة العموم والخلود، لأن «المبادىء الخلقية التي هاجم على أساسها

(١) ابن رشيق العمدة ص ٢١ ج ١.

(٢) العنكبوت ٤٨.

(٣) د. بنت الشاطىء قيم جديدة ص ٧٢، وانظر المظفر العلوي: نضرة الإغريض فى نصرة القريض ص ٣٧٨، ٣٧٩.

(٤) الشعراء ٢٢٤.

(٥) الفراء: معاني القران ج ٢ ص ٢٨٥.

هؤلاء الشعراء خاصة يمكن أن تنطبق على غيرهم في كل زمان ومكان»[1]
ومن أجل ذلك تأرجح بعض المفسرين في تفسير «الشعراء» في الآية الكريمة بين قصر اللفظ على شعراء المشركين، وإطلاقه على كل الشعراء الذين يأخذون أنفسهم بشرور القول. يقول الزمخشري ما معناه أن الشعراء فيما هم آخذون به أنفسهم من شرور القول من هجاء مقذع ونسيب فاضح، وقدح في الأعراض يتبعهم بعض السفهاء.. أو يقصد بهم شعراء قريش ممن عادوا الرسول فآذوه بهجائهم[2] أو هم شعراء الكفار الذين يتبعهم ضلاًل الجن والإنس[3]. ويذكر ابن كثير: أن شعراء المسلمين ـ لما سمعوا هذه الآية هُرِعوا إلى النبي فقال لهم: «إلاَّ الذين آمنوا وعملوا الصالحات»[4] ورأى غيرهم أن القرآن عم ولم يخص، وأطلق ولم يقيد»[5]

وقد عقد عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز فصلاً «في الكلام على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذم الإشتغال بعلمه وتتبعه، وقد علل هذا الزهد أو التزهيد بأمور جعل منها تعلقه بأحوال الشعراء وأنها غير جميلة في الأكثر، وقوله: «قد ذموا في التنزيل» ثم يعقب على ذلك بقوله: «وأيٌّ كان مَنْ هَـذَا رأيٌ له فهو في ذلك على خطأ ظاهر، وغلط فاحش»[6] ويقول: أما التعلق بأحوال الشعراء بأنهم قد ذموا في كتاب الله، فلا أرى عاقلاً يرضى به أن يجعله حجة في ذم الشعر وتهجينه. والمنع من حفظه وروايته، والعلم بما فيه من بلاغة، وما يختص به من أدب وحكمة، ذاك لأنه يلزم على قبول هذا القول أن يعيب العلماء في استشهادهم بشعر امرىء القيس وأشعار أهل الجاهلية في تفسير القرآن وفي غريبه وغريب الحديث، وكذلك يلزمه أن

---

(١) د. هدارة دراسات في الشعر العربي ص ٢٥.
(٢) الكشاف ص ٣٤٣ ص ٣٤٤
(٣) القرطبي ج ٦ ص ٤٨٦١.
(٤) ابن كثير ص ٣٥٤ ج ٣.
(٥) الجاحظ: البيان والتبيين ص ٧٤ ج ٣.
(٦) عبد القاهر ـ دلائل الإعجاز ص ١٧.

ينفي سائر ما تقدم ذكره من أمر النبي بالشعر وإصغائه إليه واستحسانه له هذا. ولو كان يسوغ ذم القول من أجل قائله، وأن يحمل ذم الشاعر على الشعر لكان ينبغي أن يخص ولا يعم، وأن يستثنى، فقد قال عز وجل: ﴿ إلا الذِينَ آمنوا وعَمِلوا الصَّالحاتِ وذَكرُوا اللهَ كَثِيراً ﴾ ولولا أن القول يجر بعضه بعضاً، وأن الشيء يذكر لدخوله في القسمة لكان حق هذا ونحوه وأن لا يتشاغل به وأن لا يُعَاد ويُبْدَأ في ذكره[1].

ويقول أبو هلال في الصناعتين: «وأما النقص الذي يلحق الشعر من الجهات التي ذكرناها.. فليس يوجب الرغبة عنه والزهادة فيه.. واستثناء الله عز وجل في أمر الشعراء يدل على أن المذموم من الشعراء إنما هو المعدول به عن جهة الصواب إلى جهة الخطأ، والمصروف عن جهة الإنصاف والعدل إلى الظلم والجور... وإذا ارتفعت هذه الصفات ارتفع الذم، ولو كان الذم لازماً لكونه شعراً لما جاز أن يزول عنه على حال من الأحوال»[2].

وتقول د. بنت الشاطىء: ثم إن آية الشعراء لا يجوز منهجياً أن تؤخذ مستقلة عن آيات أخرى من القرآن ذكر فيها الشعر، وهي آيات لو تدبرناها لبدا لنا أن موضوع العناية في القرآن الكريم هو نفي الشاعرية عن محمد تأصيلاً لكون رسالته سماوية ليست من الخيالات أو الرؤى أو من إلقاء شيطان شاعر، ودفعاً لما وقع في نفوس المشركين من أن الرسول شاعر»[3].

٢ ـ موقف الرسول صلى الله عليه وسلم:

موقفه ﷺ من الشعر متسق غاية الاتساق مع موقف القرآن الكريم منه فهو يعرف ما للشعر من مكانة في حياة العرب وقلوبهم، ولهذا لم يرد أن تتخلى العرب عن الشعر، وهو القائل: «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل

---

(١) عبد القاهر ـ دلائل الإعجاز ص ٢٧ ـ ٢٨، وانظر ابن رشيق ـ العمدة ص ٣١ ح ١.

(٢) العسكري: كتاب الصناعتين ص ١٠٤.

(٣) بنت الشاطىء قيم جديدة ص ٧١.

الحنين»، ولكنه أراد له أن يتجه إلى إقرار الإسلام ومبادئه في النفوس، ويتخلى عن كل ما يتعارض مع مبادىء الدين العقدية والخلقية، وأن يكون سلاحاً يدرأ به هجوم المشركين على الإسلام بمالهم من ألسنة حداد، ومن هنا نستطيع أن نحل هذا التناقض الظاهري في موقف الرسول الكريم من الشعر، فقد رووا عنه ﷺ قوله: لأَنْ يمتلىءَ جَوْفُ أَحَدِكُمْ قَيْحاً حتى يَرِيَهُ خيرٌ لَه مِنْ أَنْ يَمْتَلِىءَ شِعْراً، وقوله عن امرىء القيس إنه حامل لواء الشعراء إلى النار، وهم من جهة أخرى يروون أن الرسول ﷺ كان يستمع إلى الشعر وينفعل به ويشجعه ويثيب عليه[1]. ويروون عنه قوله: «إنَّ مِنَ الشِّعْرِ لَحِكْمَةً»[2] وقوله عليه السلام: «الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في نواديها وتسل الضغائن من بينها»، كذلك يروون عنه عفوه عن كعب بن زهير حين أنشده «بانت سعاد» وقيل إنه خلع عليه بردته أو أعطاه مائة من الإبل، وعفوه عن أنس بن أبي إياس، وأنس بن زنيم حين مدحاه بشعر[3]، ودعاءه للنابغة الجعدي، كما يروون حثه لحسان ابن ثابت على قول الشعر في هجاء المشركين: «اهجهم وروح القدس معك»[4] وقوله للنابغة الجعدي: ما نسي ربك، وما كان ربك نسياً شعراً قلته، قال: وما هو يا رسول الله، قال: أنشده يا أبا بكر، فأنشد أبو بكر:

زَعَمَتْ سخينَةُ أَنْ ستَغْلِبُ رَبَّها ... ولَيَغْلِبَنَّ مغالبَ الغلَّابِ[5]

(١) أنظر الاستيعاب في معرفة الأصحاب (١/ ١٦١)، (١/ ١٦١)، (١/ ١٩٩)، وابن هشام السيرة (٢/ ٣٩٤) والبيان والتبيين (٣/ ٣٠٥).

(٢) ابن رشيق العمدة ص ٤ ج ١ وانظر: المظفر العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض ص ٣٥٢.

(٣) أنظر دراسات فى الشعر العربى ص ٤٤، ٤٥، د. هدارة، وانظر الشاطىء قيم جديدة وانظر نضرة الإغريض في نصرة القريض المظفر بن الفضل العلوي ص ٢٠٤، ٣٠٥، ٣٥٤.

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/ ٢١٧، وانظر أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم: البرهان في وجوه البيان ص ١٣٠.

(٥) دلائل الإعجاز ص ٢٠، ٢١.

* طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٩٩، ١٠٠، دلائل الإعجاز ص ٢٣، ٢٤.

وقد دعا له الرسول بألاً يفضَّ الله فاه حين أنشده :

وَلاَ خَيْرَ في حِلْـمٌ إذَا لَمْ تَكُنْ لَهُ بَوَادِرُ تَحْمِـي صَفْـوَهُ أنْ يُكَدَّرَا
وَلاَ خَيْرَ فِي جَهْـلٍ إذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ حَلِيمٌ إذَا مَا أَوْرَدَ الأَمْـرَ أصْدَرَا[1]

قد عرضت ليلى بنت النضير بن الحارث للرسول ، وهـو يطوف البيتَ ، واستوقفته وجذبت رداءه . . . ثم أنشدته بعد أن قُتِل أبوهـا :

يا راكبـاً إن الأُثَيْلَ مَظِنَّةٌ مِنْ صُبْـحِ خَامِسَـةٍ وأنْـتَ موَفَّقُ
أبْلِـغْ بِهَـا مَيْتاً بِأنَّ قَصِيدَةً مَا إنْ تَزَالُ بِهَـا الركائِـبُ تَخْفقُ

فلما سمع الرسول هـذه الأبيات قال : لو كنت سمعت شعرهـا هـذا ما قتلته[2] ، وليس هـذا الموقف بغريب على سيد الخلق نبـي الرحمـة ، وليس ببعيد عمن يتذوق الشعر ويستجيده وينفعل به .

وأقبل زهير بن صرد من بني سعد بن بكر على رسول الله في وفد هوزان إذ فرغ من حنين ، فقال له زهـير : يا رسول الله إنما سبيت منا عماتك ، وخالاتك وحواضنك اللائي كفلنك ، ثم قال :

أمنُـنْ عَلَيْنَـا رسـولَ اللهَ في كَرَمٍ فإنَّـكَ المـرءُ نرجُـوهُ وندَّخِرُ
أمنُـنْ عَلَـى بَيْضَـةٍ قَدْ عَاقَهَـا قدرٌ ممـزق شَمْلهَـا فِي دَهْـرِهَـا غِيَرُ
يَا خَيْرَ طِفْـلٍ وَمَوْلُـودٍ وَمُنْتَخَبٍ فِي العَـالَمِينَ إذَا ما حصِّلَ البَشَرُ
أمنُـنْ عَلَـى نِسْـوَةٍ قَدْ كنْـتَ ترضَعُهَا إذ فُوكَ يَمْلَـؤُه مِنْ مَحْضِهَـا دُرَرُ
إذْ كُنْتَ طِفْـلاً صَغِيراً كُنْـتَ ترضعُهَا وإذ يُرِينَـكَ ما تأْتِـي ومَـا تَذَرُ

فقال رسول الله : أما ما كان لي ولبني عبد المطلب فهـو لكم ، وقـال المهاجرون كذلك ، وقالت الأنصار كذلك . فقال الرسول : أما من تمسك منكم بحقه في هـذا السبي فله بكل إنسان ست فرائض من أول سبي نصيبه ،

(١) الشعر والشعراء ص ٢٩٥ ج ١ .
(٢) العمدة ص ٥٦ ، ٥٧ ح ١ ، وانظر المظفر بن الفضل العلوى : نضرة الإغـريض في نصـرة القريض ص ٣١٠ .

فردوا على الناس أبناءهم ونساءهم[1] ، كذلك ذكر صاحب نضرة الإغريض في نصرة القريض أن السيدة عائشة قالت إنها ما نظرت إلى شيء من الرسول عليه الصلاة والسلام إلا تولد في عينيها نور وأنها قالت له : «لو رآك أبو كبير الهذلي لعلم أنك أحق بشعره من غيرك ، » قالت : فقال : وأي شيء قال أبو كبير؟ فقالت السيدة عائشة : قال :

وَمُبَـرَّإٍ مِـنْ كـلِّ غبـرِ حَيْضَـةٍ ... وفسـاد مُرضَعـةٍ وَداءٍ مُغْيـلِ

وإذَا نَظَـرْتَ إلـى أسِـرَّةِ وَجْهِهِ ... بَرِقَـتْ كَبَـرْقِ العَـارِضِ المتَهَلِّلِ

قالت : فوضع الرسول ما كان في يده ، وقام إليَّ (إلى عائشة) فقبل ما بين عيني ، وقال : جزاك الله تعالى يا عائشة خيراً ، فما أذكر متى سررت كسروري بكلامك[2] .

كل هذه الروايات ـ إن صدقت ـ فإن دلالتها عظيمة على مدى اهتمام الرسول وتقديره للشعر ، ونفي ما اتهم به من كرهه له وإعراضه عن سماعه .

على أن هناك قضية مهمة تختص بالفرق بين الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي من حيث سماع المسلمين لهذا الشعر أو ذاك . . قال محمد بن سلمة الأنصاري : كنا يوماً عند النبي فقال لحسان : أنشدني قصيدة من شعر الجاهلية ، فإن الله قد وضع عنا آثامها في شعرها وروايته فأنشده قصيدة للأعشى هجا بها علقمة بن علاثة :

عَلْقَـم ما أنـت إلـى عَامِرِ ... النَّـاقضِ الأَوْتَـارِ والْوَاتِرِ

فقال النبي : يا حسان لا تعد تنشدني هذه القصيدة بعد مجلسك هذا ، فقال : يا رسول الله تنهاني عن رجل مشرك مقيم عند قيصر فقال النبي : يا حسان : أشكر الناس للناس أشكرهم لله تعالى . وإن قيصر سألَ أبا سفيان بن

(١) الاستيعاب ص ١٩٩ ح ١ .

(٢) نضرة الإغريض ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨.

حرب عني فتناول مني وإنه سأل هـذا عني فأحسن القول ، فشكره الرسول على ذلك[1] .

ولعلنا نلمس من هـذا الخبر إن صدقت نسبته إلى الرسول ، أنه ﷺ كان يطلب سماع الشعراء ، والشعر هـنا جاهـلي ، موضحاً أن الله قد وضـع عن المسلمين آثام الجاهـليين في أشعارهـم ورواياتها ، على حين كان رفضه ﷺ للقصيدة بسبب آخر غير جاهـليتها . ونحاول عن طريق هـذا الخبر أن نناقش ذلك الخبر الذي نسب إلى الرسول ، ذلك بأنه ﷺ قال لما سئل عن امرىء القيس : إنه رجل مذكور في الدنيا ، شريف فيها ، منسي في الآخرة خامل فيها يجيء يوم القيامة ومعه لواء الشعراء إلى النار[2] .

ولسنا ندري كيف يمكن التوفيق بين الخبرين ، ومهما كان من أمر فحش امرىء القيس في حياته أو في شعره ، فقد جاء وعاش في زمان الجاهـلية ، وعلى فترة من الرسل والديانات !

موقف الرسول الكريم لا تناقض فيه ، فهو لم يرفض الشعر جملة ، ولم يقبله على إطلاقه ، فهو حين يرفضه إنما يرفض منه ما يتعارض مع الإسـلام ومبادئه الروحية ، أو يذكي روح العصبية في نفوس العرب التي أراد الإسلام أن يقضي على مآثمهـا في المجتمع الإسلامي الجـديد ، وهـو حين يقبلـه لا يقبل منه إلا ما يحث على الفضائل ومكارم الأخلاق التي تتفق وتعاليم الإسلام أو يتصدى للدفاع عن الإسـلام والـرد علـى مطاعـن المشـركين وهـجائهـم للرسول والإسلام[3] . وقد أوضح الرسول نفسـه هـذا المـوقف بمـا لا يدع مجالاً للشك فقال : «إنما الشعر كلام مؤلف ، فما وافق الحق منه فحسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه» ، وقال : «إنما الشعر كلام فمن الكلام خبيث وطيب[4] . وواضح أن الرسول يقصد أن في الشعر كما في الكلام معاني سيئة

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٢ .

(٢) العمدة ج ١ : ص ٩٤ وانظر ابن قتيبة الشعر والشعراء ص ١٧٢ ج ١ .

(٣) د . عبد العزيز عتيق تاريخ النقد الأدبي ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٤) العمدة ج ١ ص ٢٧ .

خبيثة ، وأخرى جيدة طيبة ، وإذا كان لا يذم كله لما فيه من خبيث ، ولا يمدح كله لما فيه من طيب فكذلك الشعر، ما فيه من طيب مقبول ، وما فيه من خبيث مرذول . وواضح أيضاً أن موقف الرسول الكريم يفسر خير تفسير موقف القرآن الكريم من الشعر، فالقرآن يقبل من الشعراء «الذين آمنوا وعملوا الصالحات ، وذكروا الله كثيراً ، وانتصروا من بعد ما ظلموا» ويرفض من عداهم ، فليس الأمر على إطلاقه في القبول والرفض، وإنما هو مرهون بمدى تمثل الشعراء لحقائق الدين وتعاليمه . تقول د. بنت الشاطىء : «ولو أن الرسول قد فهم آية الشعراء مثل ما فهمه أولئك النقاد الذين اتخذوها شاهداً على أن القرآن قد ناصب الشعراء العداء لكان إصغاؤه إلى الشعراء وتشجيعه لهم وندبه إياهم لنصرة الدعوة غير مفهوم من نبي مبعوث بدين يقف من الشعراء موقف العداوة ، ولكان مسلكه عليه الصلاة والسلام حيال حسان وكعب بن زهير، وعبد الله بن رواحة وغيرهم ممن خاضوا المعركة إلى جانبه بألسنتهم مناقضاً لموقف دعوته من الشعر»[١] .

ومن هنا نستطيع تفسير قوله ﷺ «لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحاً . . . » إلى آخر الحديث فإن المعقول من معنى الامتلاء ـ كما يذهب صاحب البرهان في وجوه البيان « ـ أن يشغل المالىء للشيء جميع أجزائه حتى لا يكون فضل لغيره وإذا كان هذا فإنما أراد النبي بهذا القول من امتلاء جوفه من الشعر، حتى لا يكون فيه موضع للذكر، ولا لحفظ القرآن ، ولا لعلم الشرائع والأحكام»[٢] . أو أنه ربما كان الشعر المقصود هو الشعر الذي يهاجم الإسلام ويعتدي على رسالته السماوية ، ويؤكد ذلك أننا نقرأ فيه رواية أخرى عن عائشة أم المؤمنين تضيف في آخر الحديث : «هجيت به»[٣] ويرى المظفر العلوي والحق معه أن هذا الحديث لا يصح من وجوه : [٤]

---

(١) قيم جديدة ص ٧٢.

(٢) أبو الحسين اسحاق بن إبراهيم : البرهان في وجوه البيان ص ١٣٢ .

(٣) قيم جديدة ص ٧٢ وانظر المظفر العلوي : نضرة الإغريض في نصرة القريض ص ٣٦١.

(٤) نضرة الإغريض ص ٣٦٠، ٣٦١.

١ ـ أن الكلبي (راوي الحديث) قد طعن عليه أصحاب الحديث، وقوله غير موثوق به عندهم.

٢ أن حفظ البيت الواحد مما هجي النبي به، يرى قيحه، ولا يتوارى قبحه فضلاً أن يمتلىء الجوف به.

٣ أنه لو أراد به هجاء نفسه الشريفة لصرح بكفر المتلفظ به فضلاً عن المتحفظ له المالىء بطنه به، إذ لا خلاف بين المسلمين أن من سب الرسول عليه الصلاة والسلام فقد كفر، والسبب جزء من الهجو. وإذا بطل ذلك كان المراد به ذم من جعل دأبه تحفظ الأشعار الرقيقة، والأهاجي الدقيقة حتى شغله ذلك عن معرفة ما يجب عليه من أمر دينه وإصلاح دنياه.

وعلى أية حال فإن صح هذا الحديث فالمقصود به زمان معين، وقوم بعينهم ولا يمكن ـ إن صح ـ أن يجريه الرسول على الإطلاق، ومن تأوله على إطلاقه لكان قاصداً إلى شيء واضح من التكلف.[1]

٣ ـ موقف الخلفاء

ولا يختلف خلفاء الرسول موقفاً من الشعر عن موقف الكتاب العزيز، والرسول الكريم، فقد كانوا جميعاً ذوي بصر بالشعر يحبون الاستماع إليه والاسترواح به، ولكنهم مع ذلك حريصون كل الحرص على تعاليم الإسلام، ويشعرون بمسئولية الحاكم في حماية المجتمع الإسلامي الجديد من إثارة النعرات القبلية، أو الأخلاق الجاهلية التي أبطلها الإسلام، يقبلون من الشعر ما وافق الحق وأعلى من شأن القيم الأخلاقية دون تحيف للجودة الفنية في صياغة الشعر. فهذا ابن رشيق يقول عن سيدنا عمر رضي الله عنه «كان من أنقد أهل زمانه للشعر وأنفذهم فيه معرفة[2]، وورد في البيان والتبين أنه كان وافر المحفوظ من الشعر» لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد فيه

(١) نضرة الإغريض ص ٣٦٢.
(٢) المرجع السابق ص ٣٦٢.
(٣) العمدة ١/ ٢٠.

بيت شعر[1] وورد فيه أيضاً أنه قال: «خير صناعات العرب أبياتٌ يقدمها الرجل بين يدي حاجته يستميل بها الكريم ويستعطف اللئيم»[2]. وورد أنه كان يحث على تعلم الشعر ويرى أنه يدل على مكارم الأخلاق وينهى عن مساويها[3]، وكتب إلى أبي موسى الأشعري يقول: مر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معاني الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الأنساب[4] وأنه قال: أرووا من الشعر أعفه، ومن الحديث أحسنه، ومن النسب ما تواصلون عليه، وتعرفون به، فرب رحم مجهولة عرفت فوصلت[5]. ولما كان مفتاح شخصية عمر هو العدل والحق فلا غرابة أن يكون زهير بن أبي سلمى شاعره المفضل وقد رأى أنه شاعر الشعراء حينئذ لأنه لا يعاظل بين الكلامين، ولا يتبع وحشي الكلام، ولا يمدح أحداً إلا بما فيه[6] وقيل إن عمر يتعجب من قول زهير:

فـإن الحَـقَ مَقْطَعُـه ثَلاَثٌ أَدَاءٌ أو نِفَـارٌ أَوْ جَلاَءُ

وسمي زهير «قاضي القضاة بهذا البيت، يقول: لا يقطع الحق إلا الأداء أو النفار وهو الحكومة، ثم الجلاء وهذه الثلاث على الحقيقة هي مقاطع الحق كما قال، على أنه جاهلي، وقد وكدها الإسلام[7].

فعمر إذنْ يوصي بالشعر، ولكن أي شعر هذا؟ الشعر العفيف الذي يسير في الاتجاه الإسلامي، وهو دائماً يستنبط تلك المعاني الإسلامية من الشعر، ويفسر بعض الشعر الجاهلي تفسيراً يتفق وروح الإسلام، مع علمه بأن الشاعر لم يكن يقصد إلى ذلك، فحين أنشده رجل بيت طرفة:

فَلَـوْلاَ ثَلاَثٌ هُـنَّ مِنْ عِيشَـةِ الفَتَى وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَـى قَامَ عُوَّدِي

(١) البيان والتبيين حـ ١ ص ٢٤١.

(٢) البيان والتبيين ج ٢ ص ١٠١ وانظر العمدة ص ١/ ص ٦٥.

(٣) جمهرة أشعار العرب ص ١٨، وانظر نضرة الاغريض في نصرة القريض ص ٣٥٦.

(٤) العمدة ج ١ ص ٢٨.

(٥) العمدة ج ١/ ص ٢٨.

(٦) الجمهرة ص ٣٢، الشعر والشعراء ١: ١٤٣، العمدة ص ٩٨، طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٦٣

(٧) العمدة ص ٥٥، ٦٦، وابن قتيبة ج ١ ص ١٤٦ من الشعر والشعراء.

قال عمر: «لولا أن أسير في سبيل الله، وأضع جبهتي لله، وأجالس أقواماً ينتقون أطايب الحديث كما ينتقون أطايب التمر لم أبال أن أكون قدْمتُّ» فالخصال الثلاث التي يريدها عمر ليست هي التي ذكرها الشاعر، فهي عند الشاعر مباكرة الشراب، وإغاثة المستغيث، والتمتع بالنساء، وهي عند عمر السير في سبيل الله والخضوع له واختيار من يجالسهم. «فعمر أمير المؤمنين يريد للشعر صبغة إسلامية بوصفه حاكماً غيوراً على دينه، مسئولاً عن حياطة المجتمع الإسلامي، ورعاية المبادىء الإسلامية، وفي هذا النطاق كانت سياسته نحو الشعر والشعراء»[1].

وقد ذكر محمد بن اسحق في الطبقات أن عمر استعمل النعمان بن عدي على ميسان وكان يقول الشعر فقال:

أَلاَ أَبْلِـغِ الحَسْنَـاءَ أَنَّ حَلِيلَهَا	بِميسَـانَ يُسْقَـى مِنْ زُجَاجٍ وحَنْتَمِ
إذا شِئْـتَ غَنَّتْنِـي دَهَـاقِينُ قَرْيَةٍ	وصَنَّاجَـةٌ تَحْـذُو عَلَـى كُلِّ مَنْسِمِ
لَعَـلَّ أَمِيرَ المُـؤْمِنِينَ يَسُوؤُه	تَنَادُمُنَـا بالجَوْسَـقِ المُتَهَدِّمِ
إِذَا كُنْـتَ نَدْمَانِى فَبِا لأَكْبَرِ اسْقِنِي	وَلاَ تَسْقِنِـي بالأَصْغَـرِ المُتَثَلِّمِ

فكان أن أمرَّ عمر بعزله[2]، ولكنه لم يقم عليه الحد لظنه أن النعمان ما شربها، وإنما هو جيشان عاطفة لدى الشاعر، ولكن عمر الحاكم الإسلامي الغيور يرى أن على الوالي أن يكون قدوة في كل شيء.

وكان عمر ينهى عن الشعر الغزلي، وما فيه من ذكر للمحصنات، ويتوعد من يفعل ذلك بالقتل، وقد أورد «الأغاني» أن عمر حين سمع بيتاً لسحيم يقول فيه:

تُوَسِّدُنِـي كَفًّـا وتَثْنِـي بِمِعْصَمٍ	عَلَـيَّ وتَحْـدِي رِجْلَهَـا مِنْ وَرائِيَا

قال له عمر: ويلك إنك مقتول[3] وأنبأ الشعراء بأن لا يشبب رجل

(١) في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية د. طه الحاجري ص ٥٧.

(٢) ابن كثير تفسير القرآن العظيم ج ٣ ص ٣٥٤.

(٣) الأغاني ج ٢٠/ ٦.

بامرأة إلا جلده[1]. وكان عمر شديد الفهم لمقاصد الشعر ومراميه، فقد مر رجل من مُزَيْنَة بباب رجل (من الأنصار وقد كان يتهم بامرأته) فتمثل:

هَـلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا ٱسْتُودِعْتَ مَكْتُومُ

فاستدعى رب البيت عليه عمر، فقال له عمر: ما أردت؟ قال: (وما علي في أن أنشدت شعراً!) قال: قد كان له موضع غير هذا ـ ثم أمر به فَحُدّ[2].

ولما كان التشبيب انفعالاً يعتلج في نفس صاحبه، ولا بد له أن ينفثه، فقد رأينا شاعراً غزلاً كحميد بن ثور يتخذ طريق الرمز في التعبير عما بنفسه من مشاعر وأحاسيس غزلية يقول:

أَبَى اللهُ إلاَّ أنَّ سَرْحَةَ مَالِكٍ عَلَى كُلِّ أَفْنَانِ العِضَاهِ تَرُوقُ
فيا طيب ريَّاها ويا بَرْد ظلها إذا حانَ من حَامِي النهار وديقُ

وواضح أن حميداً لا يعني شجرة حقيقية، ولكنه يرمز بها إلى من يحب[3]. ونعتقد أن هذا الرمز الذي لجأ إليه هذا الشاعر وغيره من الشعراء هو الحل البديل للخروج من هذا المأزق ولحل تلك المعادلة الصعبة[4].

وكما منع عمر التشبيب الفاضح منع الهجاء ونهى عن إنشاد النقائض التي كانت بين الأنصار، والمشركين، وقال: في ذلك شتم الحي والميت، وتجديد الضغائن وقد هدم الله أمر الجاهلية بما جاء من الإسلام[5] كذلك لأن في الهجاء نيلاً من الأعراض، وقذفاً للمحصنات، وطعناً في مرؤة المهجو وأخلاقه، ولا أدل على ذلك من أنه حبس الحطيئة لهجائه الزبرقان بن بدر بعد أن سمع فيه شهادة حسان بن ثابت[6].

(1) الأغاني ج ٤/ ص ٣٥٦، والاستيعاب ١/ ص ١٣٥.
(2) طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ١٤٠.
(3) دراسات في الشعر العربي د. هدارة ص ٥٧، ٥٨.
(4) أنظر د. عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ص ١٧٢.
(5) الأغاني ج ٤/ ص ١٤٠، الاستيعاب ج ١/ ص ١٢٧.
(6) العقد الفريد ج ٥/ ص ٣١٨، والعمدة ج ٢ ص ١٧٠.

بهذا تتضح نظرة عمر بن الخطاب إلى الشعر، أما ما جاء من حديث حول ابن عباس وأنه كان يفسر القرآن بالشعر، وأنه ما كان ليعبأ بأي الأشعار يستشهد، فما كان يضره إن كانت هجاء مقذعاً، أو تشبيباً فاضحاً، وأن عمر بن الخطاب كان مقتنعاً باتجاه ابن عباس في تفسيره للقرآن بدليل تقريبه له وإعجابه برجاحة عقله وسعة علمه[1]، فأحسب أن لا تناقض في هذا الموقف، وأن عمر ما كان ليوافق ابن عباس ويشجعه، إلا لأن ابن عباس لا يهتم إلا بما في هذه الأبيات التي يوردها من محل للشاهد، ثم إنه ينشد أكثر ما ينشد شعراً جاهلياً، وقد وضع الله عن المسلمين آثامها وآثام شعرها.

ومثل موقف عمر موقف سائر الخلفاء الراشدين، فقد رووا أن أبا بكر كان يستحسن شعر النابغة، لأنه أحسنهم شعراً وأعذبهم بحراً، وأبعدهم قعراً[2] وقيل إن أبا بكر قال: «علموا أولادكم الشعر فإنه يعلمهم مكارم الأخلاق» وأن عثمان رضي الله عنه كان يعجب بزهير كإعجاب عمر به[3] وأنه كان له موقف من ضابىء البرجمي مشابه لموقف عمر مع الحطيئة، فقد حبس عثمان ضابئاً، لأنه هجا بعض بني جرول هجاء فاحشاً، وتركه حتى مات في حبسه[4]. كذلك فضل علي بن أبي طالب رضي الله عنه امرأ القيس لأنه لم يقل لرغبة ولا رهبة[5] وعني عن القول أن هذا التفصيل لسبب فني يتمثل في القدرة على التعبير الجميل دون رغبة أو رهبة.

ويظهر من ذلك أن موقف الخلفاء الراشدين من الشعر يتسق مع موقف القرآن الكريم والرسول في قبول ما كان منه أخلاقياً متمشياً مع تعاليم الدين، ورفض ما عداه وليس هذا بغريب، فهم يعرفون للشعر قدره في المجتمع العربي ولكنهم يريدون له دوراً في إقرار الإسلام، وتعاليمه في النفوس

(١) دراسات في الشعر العربي ص ٦٦ د. هدارة.
(٢) العمدة ص ٩٥ ج ١ وانظر نضرة الإغريض ص ٣٥٦.
(٣) الأغاني ج ٩ ص ٣١٢.
(٤) الشعر والشعراء ج ١/ ص ٣٥٠، وطبقات فحول الشعراء ج ١ ص ١٧٢، ١٧٣.
(٥) العمدة ص ٤١، ٤٢.

والبعد به عن كل موروثات الجاهلية التي قضى عليها الإسلام، لأنهم الحكام القائمون على أمر هذا الدين المسئولون عن حماية المجتمع الإسلامي من دعاوى الجاهلية.

وقبل أن نختتم الحديث عن موقف الإسلام أو بمعنى أدق موقف الخلفاء، تبرز أمامنا شخصيتان تستوقفاننا بعض الوقت. أما الأولى فشخصية عمر بن عبد العزيز خامس الخلفاء الراشدين كما سمي، وقد كان مصراً على رفض الشعر إلا أن يكون صدقاً* و وأن يكون قائله على خلق إسلامي[1].

إذن فقد وضع عمر شرطين لقبول الشعر: أن يكون صدقاً، وأن يصدر عن شاعر ذي خلق إسلامي قويم. ويقال إن عمر بن عبد العزيز لم يرض عن شاعر غير «جرير» وذلك لفقهه وطهارة شعره[2].

على أننا لا نستطيع أن نسلم بهذا الخبر على إطلاقه، لما عرف من هجاء جرير ونقائضه التي اشتهر بها قرابة أربعين سنة، ولا نريد أن نخوض في محاولة معرفة ما اشتهر به جرير من خلق إسلامي وطهارة وعفة، لأن عمر لا يقصد بخلق الشاعر انعزاله بهذا الخلق السليم عن شعره، وإنما شعره مرآة لحياته، فهل يجوز لنا الفصل هنا بين هجائه المقذع وبين سلوكه العلمي في الحياة؟ أم أن عمر قصد إلى أن جريراً كان عفاً لا يشبب بامرأة لا يمتلكها؟ وهل نستطيع القول بأن الفحش لا يأتي من الهجاء ويأتي من الغزل؟

جاء في القرطبي: لما ولي عمر بن العزيز الخلافة لم يكن له هم إلا عمر بن أبي ربيعة والأحوص، فكتب إلى عامله بالمدينة: إني قد عرفت عمر والأحوص بالشر والخبث، فإذا أتاك كتابي هذا فاشدد عليهما واحملهما... فكان منه أن نفى عمر ثم سامحه لما أبدى توبته، ونفى الأحوص لأنه فاسق مجاهر. فهذا حكم الشعر المذموم وحكم صاحبه، فلا

* سنوضح مفهوم الصدق في الفصل التالي.

(1) العمدة ج ٢ ص ٢٤، الشعر والشعراء ١: ٣١٧.

(2) تاريخ الأدب العربي لكارول بروكمان ج ٢ ص ١٤٦.

يحل سماعه ولا إنشاده في مسجد وفي غيره[1].

أما الشخصية الثانية فكانت شخصية عبد الملك بن مروان. وإذ تستوقفنا هذه الشخصية نلمح فيها اتجاهين واضحين جديرين بالملاحظة والدراسة «ذلك أن عبد الملك كان قد جمع في نفسه تقى الحاكم المسلم، وتذوق الناقد المبدع، وكان إلى جانب صفاته النفسية القوية شديد الحفظ للكتاب والسنة، جيد الفقه لمعانيهما بعيد النظر في التشريع ومعرفة الأحكام»[2] فمرة نراه بعد سماعه الأخطل ينشده قصيدته:

خَفَّ القطين فبانوا منك أو بكروا

يقول: إن لكل قوم شاعراً، وإن شاعر بني أمية الأخطل[3].

وقد وصفه ابن رشيق بأنه من الفحول المتأخرين.. بلغت به الحال أنه نادم عبد الملك وأركبه ظهر جرير وهو تقي مسلم، وقيل: أمره بذلك بسبب شعر فاخره فيه بين يديه[4]

وعبد الملك بن مروان هو نفسه الذي يستنكر على ابن أبي ربيعة قوله:

وَلَوْلاَ أنْ تُعَنِّفني قُرَيْش مَقَالَ النَّاصِحِ الأَدْنَى الشَّفِيقِ
لَقُلْتُ إذَا الْتَقَيْنَا: قَبِّلِيني وَلَو كُنَّا عَلَى ظَهْرِ الطَّرِيقِ[5]

فالخليفة المسئول عن المجتمع الإسلامي، وحفظ أركانه ورعاية أخلاقه لا يوافق على هذا الشعر الخليع، ويرده على قائله، على حين يُرَى عبد الملك الناقد المتذوق يسمعه، ويسمع قول كثير:

هَمَمْتُ وَهَمَّت ثم هَابَتْ وهِبْتُهَا حياءً ومِثْلِي بالحَيَاءِ خَلِيقُ

(1) القرطبي: تفسير سورة الشعراء.
(2) تاريخ النقد الأدبي د. عبد العزيز عتيق ص ١٩٨.
(3) الأغاني ج ٧ ص ٣٥٠.
(4) العمدة ص ٤٤.
(5) الموشح ص ٢٠٣.

فقال له عبد الملك: أما والله لولا بيت أنشدتنيه لحرمتك جائزتك. قال: لم يا أمير المؤمنين؟ قال: لأنك شركتها معك في الهيبة، ثم استأثرت بالحياء دونها[1].

ويظهر من ذلك كيف كانت تتنازع عبد الملك شخصيتان أو اتجاهان قويان في نفسه ما إن يطغى أحدهما على الآخر حتى يعود الآخر ممسكاً بالزمام، وفي هذا تفسير فيما نرى ـ لهذا الموقف المتردد الذي صورته لنا كتب تاريخ الأدب عن عبد الملك بن مروان.

٤ ـ موقف النقاد:

النقاد في هذه القضية ثلاث فرق: فرقة تتمسك بموقف القرآن الكريم والرسول والخلفاء في قبول الشعر الذي يتفق وروح الإسلام وترفض ما عداه، وتسقط قيمته الفنية في معيارهم لخروجه على تعاليم الدين، وفرقة ترى أن الدين ينبغي ألا يكون مقياساً للحكم على شاعرية الشعراء وقيمتهم الفنية، فالشعر الذي توافرت له شرائط الفن الشعري الرفيع ينبغي أن يوضع في مرتبته، وإن خرج على القيم الدينية والأخلاقية لأن هذا الخروج لا ينزل به عن درجته الفنية، ولا يسوغ رفضه. وفرقة أخرى تتأرجح بين هذه وتلك، فترى نظرياً أن الشعر يضعف إذا دخل من باب الدين والخير، حتى إذا حان وقت التطبيق نفرت من كل شعر يخرج على قيم الدين ومواصفات الأخلاق. وسوف نعرض الآن لموقف كل فرقة من هذه الفرق ليتضح ما قررناه.

أولاً: الفرقة الأولى:

وهي التي تقبل من الشعر ما يتفق وروح الإسلام وتنزل به عن درجته الفنية إذا خرج عن ذلك. ويمثلها ابن قتيبة، مسكويه، والباقلاني، وابن حزم وعبد القاهر الجرجاني وابن وكيع وابن بسام الشنتريني.

ابن قتيبة ت ٢٧٦ هـ: ذكر ابن قتيبة في المقدمة أن الشعر الجيد ما

(١) الأغاني ج ٧ ص ٣٥٧.

احتوى على فائدة، والفائدة هنا هي المعنى الأخلاقي، أو الديني، أو الحكمي، فهو يقسم الشعر إلى أنواع أربعة يجعل أعلاها ما حسن لفظه وجاد معناه، ومنها:

فِي كَفِّهِ خَيْزُرانٌ رِيحُه عَبِقٌ ... من كَفِّ أَرْوَعَ في عرنينه شممُ
يُغْضِي حَيَاءً وَيُغْضَى مِن مهابَتِه ... فما يُكَلَّمُ إلا حين يَبْتَسِمُ[1]

ومثل قول أوس بن حجر:

أَيَّتُهَا النَّفْسُ أَجْمِلِي جَزَعاً ... إنَّ الذّي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعا[2]

ومثل قول أبي ذؤيب:

والنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إذَا رغَّبتَهَا ... وإذا تُرَدُّ إلى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

ومن هذه النماذج يتضح لنا بجلاء أن اختياره قد بُني على الاهتمام بالمعنى الأخلاقي وتفضيله[3].

أما مسكوية ت ٤٢١ هـ فنبه إلى ما للشعر الفاحش الذي يخرج على القيم الدينية والخلقية من أثر ضار بالنشء، وضرب مثلاً على ذلك بشعر امرىء القيس والنابغة وأضرابهما. يقول بعد الثناء على من رباه والداه على أدب الشريعة ومبادىء الأخلاق «من لم يتفق له ذلك في مبدأ نشوئه، ثم ابتلى بأن يربيه والداه على رواية الشعر الفاحش وقبول أكاذيبه واستحسان ما يوجد من ذكر القبائح ونيل اللذات كما يوجد في شعر امرىء القيس والنابغة وأشابهما، ثم صار بعد ذلك إلى رؤساء يقربونه على روايتها، ويجزلون له العطية . . . فليعد جميع ذلك شقاء لا نعيماً وخسراناً لا ربحاً[4].

على أن مسكوية لا يرفض الشعر جملة، ولكن يستبقي منه محاسن

(١) ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء ص ٧١ ج ١.

(٢) نفس المرجع نفس الصفحة وانظر شرح د. العشماوي في قضايا النقد المعاصر ص ٢٨١.

(٣) ابن قتيبة (الشعر والشعراء ص ٧٠).

(٤) تهذيب الأخلاق، مسكويه ص ٤٩، ٥٠.

الأشعار التي تؤكد عند النشء قيم الدين والخلق. يقول: «ثم يطالب بحفظ محاسن الأخبار والأشعار التي تجري مجرى ما تعوده بالأدب حتى يتأكد عنده برواياتها وخطها والمذاكرة بها جميع ما قدمناه ويحذر النظر في الأشعار السخيفة، وما فيها من ذكر العشق وأهله، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف، ورقة الطبع فإن هذا الباب مفسدة للأحداث جداً»[1].

ولعل أهم من يمثل وجهة نظر هذه الفرقة هو أبو بكر بن الطيب الباقلاني ت (٤٠٣) فقد وقف مما جاء في معلقة امرىء القيس من شعر فاحش موقفاً عنيفاً متشدداً، ولنأخذ نموذجاً على تعليقه على بيتيّ امرىء القيس:

فَمِثْلِك حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرضعٍ فَأَلهَيْتُها عَنْ ذِي تَمآئِمٍ مُحْوِلِ
إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِها انصرفت لَهُ بِشقٍّ وَتَحْتِي شِقُّها لم يُحَوَّلِ

(الأول) فيه من الفحش والتفحش مما يستنكف الكريم من مثله ويأنف من ذكره،

(الثاني) غاية في الفحش ونهاية في السخف، وأي فائدة لذكره لعشيقته كيف كان يركب هذه القبائح، ويذهب هذه المذاهب، ويرد هذه الموارد، إن هذا ليبغضه إلى كل من سمع كلامه، ويوجب له المقت، وهو ـ لو صدق ـ لكان قبيحاً، فكيف ويجوز أن يكون كاذباً، ثم ليس في البيت لفظ بديع ولا معنى حسن[2].

وأبو محمد بن حزم الأندلسي (ت ٤٦٣ هـ) كمسكوية حين يعرض للشعر في سياق عرضه للأسس الهامة لتربية النشء تربية خلقية قويمة، نراه ينفي كل أنواع الشعر ولا يبقى منه إلا ما كان مواعظ، وحكماً، يقول: «وأما من قال: الشعر في الحكمة والزهد فقد أحسن وأجر، وأما من قال معاتباً لصديقه ومراسلاً له، وراثياً من مات من إخوانه بما ليس باطلاً، ومادحاً لمن استحق الحمد بالحق، فليس يأثم ولا يكره منه ذلك. وأما من قال هاجياً

(١) تهذيب الأخلاق ص ٥٧.

(٢) إعجاز القران ص ٢٤٥.

لمسلم ومادحاً بالكذب ومشبباً بحرم المسلمين، فهو فاسق»[1].

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فقد قال في تعليقه على بيت المتنبي:

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى مِنَ التَّوحِيدِ

«وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق إذا دعته شهوة الإغيراب إلى أن يستعير للهزل والعبث من الجد، ويتغزل بهذا الجنس»[2].

يقول د. إحسان عباس: «ومع أن عبد القاهر قد خالف كثيراً من النقاد السابقين الذين رأوا أن لا يحكم على الشعر والشاعر من الزاوية الدينية، فإنه كان أصرح منهم موقفاً، لأن أولئك النقاد وضعوا نظرية دفاعية خالفوها عند التطبيق، أما هو فإنه قد تحرج من إطلاق العنان لنفسه في خوض هذا الموضوع»[3].

ولقد كان العامل الديني الأخلاقي مقياساً من مقاييس النقد عند ابن بسام الشنتريني ت ٥٤٢ هـ، وهذا يظهر واضحاً من تعليقه على الأشعار التي يرد فيها تجرؤ على الدين، ومن ذلك تعليقه على بيتين لأحد الشعراء وإسمه السميسر يقول فيهما:

يا ليتنا لم نكُ من آدمٍ أورَطنا في شبه الأسرِ
إنْ كانَ قَدْ أخْرَجَه ذَنْبُه فما لنا نُشْرَكُ في الأمرِ

والسميسر في هذا الكلام ممن أخذ الغلو بالتقليد، ونادى بالحكمة من مكان بعيد، صرح عن ضيق بصيرته، ونشر مطويّ سريرته، في غير معنى بعيد، ولا لفظ مطبوع، ولعله أراد أن يتبع أبا العلاء، فيما كان ينظمه من

(١) د. إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٤٨٨.
(٢) أسرار البلاغة ص ١٨٩.
(٣) د. إحسان عباس ص ٤٣٨ «تاريخ النقد الأدبي عند العرب».

سخيف الآراء، وهبه ساواه في قصر باعه وضيق ذراعه، اين هو من حسن إبداعه ولطف إختراعه[1].

ولم يقبل ابن وكيع كذلك تجرؤ المتنبي على الدين، ورفض أبياته التي تمس الناحية الدينية مثل قوله:

يا أَيُّهــا المَلَكُ المُصفَّــى جَوْهَـراً   مِنْ ذَاتِ ذِي المَلَكُوت أَسْمَى مَنْ سَماَ
نُورٌ تَظَـاهَـرَ فِيكَ لاهُـوتِيَّةً   فَتَـكادُ تَعْلَـمُ عِلْـمَ ما لَنْ يُعْلَما

ويرى د. إحسان عباس أن ابن وكيع قد تناقض في موقفه بالنسبة لشعر المتنبي، أو بعبارة أخرى بالنسبة لما في أشعاره من معانٍ. فهو يرفض ذلك الشعر اللاديني الذي يُظهر فيه المتنبي قلة ورع، بينما يدافع عن رأيٍ في الخمر لا يراه المتنبي في شعره، ويذكر المتنبي في هذا الشعر مقته للخمر وكراهيته لما تحدثه في عقل شاربها، و«من الطريف أن نجد هذا الناقد المتحرج يهاجم المتنبي دفاعاً عن الخمر...»[2].

يقول المتنبي:

وَجَـدْتُ المُدامَـةَ غَلاَّبَةً   تُهيِّجُ لِلقَلْـبِ أَشْوَاقَهُ
تُسِيـءُ مِنْ المَـرْءِ تَأْدِيبَهُ   وَلَـكِنْ تُحَسِّـنُ أَخْلاقَهُ
وَأَنْفَسُ ما لِلفَتَـى لُبُّهُ   وذو اللُّـبِّ يَكْرَه إنفَاقَهُ
وَقَـدْ مِتُّ أَمْسِ بهَـا مَوْتَةً   وَلاَ يشتهـي المَـوْتَ مَنْ ذَاقَهُ

«فهو يعبر عن مذهب خاص في نظرته إلى الشراب، ولكن ابن وكيع كان مولعاً بالخمر، لا يعجبه هذا الموقف، فهو يعلق بقوله: ولا أعرف شيئاً دعا الناس إلى محبة الشراب إلا ما نعلمه من إنفاق العقل الذي إذا ذهب الليلة عاد غداً»[3]

---

(١) ابن بسام: الذخيرة ١/ ٢/ ٣٧٨ (نقلاً عن كتاب د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب).

(٢) د. إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٣٠٨، ٣٠٩.

(٣) د. إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٣٠٩، ٣١٠.

ونعتقد أن القضية تختلف بعض الشيء عما جاء به د. إحسان، إذ أنها ليست في كون ابن وكيع يأخذ من تعاليم الدين شيئاً ويترك أشياء، وإنما قد قصد إلى إظهار عدم صحة ما جاء به المتنبي واقعاً، فالخمر معجبة لأصحابها - وهذه حقيقة - لكل هذه النعوت التي رفضها المتنبي فيها، ومعلوم أن المتنبي لم يكن شارباً لها، ولا مفتوناً بها، ولذلك عبر عما يراه فيها وما يكرهه منها - برغم عدم صحته الفعلية عند شاربيها - ولكنه كان ممثلاً لموقفه النفسي الخاص به.

ثانياً: الفرقة الثانية:

وهي التي ترى أن الدين ينبغي ألا يكون مقياساً على شاعرية الشعراء وقيمتهم الفنية ويمثل هذا الفريق: ابن سلام الجمحي ت ٢٣١ هـ (ابن المعتز ت ٢٩٦)، وقدامة بن جعفر (٣٢٦ هـ)، وأبو بكر محمد بن يحي الصولي (ن ٣٣٥ هـ) والقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢) وأبو منصور الثعالبي (ت ٤٢٩هـ).

أما ابن سلام الجمحي فقد رأينا أنه لم يشر في مقدمته الطويلة في كتابه «طبقات فحول الشعراء» إلى ضرورة أن يسير الشاعر وفقاً لمنهج إسلامي أخلاقي، بل لم يحدد طريقاً للشعراء ليسيروا على هديه، ولم يُدخل في اعتباره عند تقسيمه الطبقات الاتجاه الأخلاقي ولا الديني بدليل وضعه لامرىء القيس في شعراء الطبقة الأولى من شعراء الجاهليين رغم فحشه وتعهره، وكل ما ذكره: «أن من الشعراء من كان يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكم في الهجاء.. ومنهم من كان ينعي على نفسه ويتعهر[1].

ويذكر للأعشى قوله:

وأَقْـرَرْتُ عَيْنِـي من الغَانِيَا ... تِ، إمّـا نكاحـاً وإمّـا أَزَنّْ[2]

(١) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ص ٤١.

(٢) المرجع السابق ص ٤٣.

وقوله :

وَقَـدْ أُخَـالِسُ رَبَّ البيتِ غَفْلَتَهُ   وَقَـدْ يُحـاذِرُ منّـي ، ثُمَّ ما يَئِلُ[1]

إذن فقد وقف ابن سلام موقف المؤرخ دون أن يُظْهِرَ ميله إلى جانب من الجوانب ، أو يبين ما الشعر الجيد في رأيه[2] ، وإن تقسيمه للشعراء إلى طبقات قام على أسس أخرى لا صلة بها بالأخلاق*[3] .

أما ابن المعتز فقد أوضح رأيه في هذه القضية حين علق على بيت أبى نواس المشهور :

لا تَحْظُر العَفْوَ إن كُنْتَ امرأً حَرِجاً   فإنَّ حَظْـرَكَهُ بالـدينِ إزْرَاءُ

قال : «وهـذا بيت يجوز للناس جميعاً استحسانه ، ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبرز في ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يُقر بصبوة ، ولم يرخص في هفوة ، ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت الثقفي ، وعدي بن زيد إذ كانا أكثر تذكيراً وتحذيراً ومواعظ في أسفارهما من امرىء القيس والنابغة . . وهل يتناشد الناس أشعار إمرىء القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبى نواس على تعهرهم ، ومهاجاة جرير والفرزدق على قذعهم إلا على ملأ

---

(1) المرجع السابق ص ٤٣ .

(2) د . هدارة مقال «النقد والشعر الأخلاقي» ص ٨١١ .

(3) د . محمود الربيعي «في نقد الشعر» ص ٥٥ .

* وجدير بالذكر أن أبا الفرج الأصفهاني قد روى في الأغاني أن ابن سلام جعل الأحوص وابن قيس الرقيات ونصيبا ، وجميل بن معمر طبقة سادسة من شعراء الإسلام ، وجعل الأحوص بعد ابن قيس وبعد نصيب . قال أبو الفرج : «والأحوص لولا ما وضع به نفسه من دنيء الأخلاق والأفعال أشد تقدماً منهم عند جماعة أهل الحجاز ، وأكثر الرواة ، وهو أسمح طبعا ، وأسهل كلاماً ، وأصح معنى منهم ، ولشعره رونق وديباجة صافية ، وحلاوة وعذوبة الفاظ ، ليس لواحد منهم ، وكان قليل المروءة والدين هـجّاءً للناس مأبونا فيما يروى عنه (الأغاني ٤/ ٢٣٣) . فقد قرر أبو فرج أن ابن سلام نزل بالأحوص عند درجته الفنية ، ووضعه فى طبقة أقل من طبقته ، لأنه أدخل في معياره دنيء أخلاقه وأفعاله .

من الناس، وفي حلق المساجد، وهل يروي ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم . . . وما نهى النبي ﷺ ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر»[1] على إننا ننبه هنا إلى أن رواية العلماء الموثوق بصدقهم لبعض الأشعار المشار إليها لم تكن إلا لخدمة العربية، وتقنين قواعدها، كذلك فإن الرسول عليه السلام قد أباح إنشاد شعر الجاهليين سواء أكان خارجاً عن مواضعات الدين والأخلاق أم ملتزماً، ذلك لأن الله كما قال الرسول عليه الصلاة والسلام قد رفع عن المسلمين آثام الجاهليين في رواية أشعارهم وإنشادها[2]. أما أن يكون هذا حكماً عاماً يشمل أشعار المسلمين المتعهرين، فلا يمكن أن يكون هذا قصد الرسول، لأنه ﷺ نهى عن إنشاد شعر العاهرين والفاجرين. وقد فهم ابن المعتز هذه الإباحة على عمومها، وهذا هو الخطأ الذي نعتقده في كلام ابن المعتز.

وإذا نحن وصلنا إلى قدامة بن جعفر ت ٣٣٧ رأينا ناقداً لم يجعل من القيم الدينية والخلقية مقياساً للشعر الجيد، بل نص على أن المعاني كلها معروضة للشاعر له أن يتكلم منها فيما يحب ويؤثر دون أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه: قال: «وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في الغاية المطلوبة وليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه»[3] فهو لا يحظر حديث الشعراء عن القيم الخلقية والدينية الرفيعة، ولا يحرم الحديث في القيم الوضيعة، بل المقياس عنده جودة الشعر، وهو مقياس فني خالص. ويرى د. عز الدين إسماعيل أن قدامة يعطي الأهمية كلها للصورة الأولى التي تتم فيها الصنعة (النجارة كما ذكر) أما الهدف الأخلاقي فلا يؤبه به على

(١) جمع الجواهر في الملح والنوادر، ابو إسحق إبراهيم الحصري القيرواني ص ٣٣.
(٢) دلائل الإعجاز ص ٢٢.
(٣) نقد الشعر قدامة ص ١٤، وانظر د. بدوي طبانة ص ٣٤٩، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي

الإطلاق، إذ ليس له أي عمل في تحسين تلك الصورة أو تقبيحها، فقد يكون حسناً ويخرج العمل الأدبي كريهاً إلى النفس، وقد يكون فاحشاً، فلا يمنع ذلك من أن يخرج العمل محبباً إلى النفس مثيراً للأعجاب[1] فالدكتور عز الدين يوضح رأي قدامه بقوله إن الأداة الفنية هي الأساس الذي اعتمده قدامة في الحكم على الشعر، وأن الهدف الأخلاقي ليس له أي عمل في تحسين الصورة الأدبية أو تقبيحها، ونحن نوافقه تماماً على ذلك إذ نفهم الهدف الأخلاقي بوصفه جزءاً من الدين، ونرى أن العمل الأدبي كما أشار د. عز الدين يعتمد أولاً على الصورة الفنية وكيفية تناول الشاعر لعمله الأدبي، وهذا التناول يعتبر أهم أركان العمل الأدبي بغض النظر - الآن - عن موضوع العمل. فإذا كان العمل الفني ردئياً في أداته الفنية رائعاً في موضوعه، فلا يعتد به، ولا يدخل في نطاق الفن، أما إذا كانت الأداة سليمة، والموضوع فيه خروج على حدود الدين، وما يمس العقيدة، والتجرؤ على الله أو على الرسل، فنعتقد أن ناقداً في العصر الإسلامي أو في هذا العصر لا يستطيع أن يستحسنه مهما ارتقت أداته الفنية، أما إذا كانت الجرأة وكان الفحش لا يخرج عن حيز الأخلاق السيئة أو المعاني العاهرة كما أشار قدامة، فقد نلتمس هنا بعض العذر، لأن هذا من قبيل الضعف البشري، ولأن أكثر هذه المعاني خاصة بالغزل المكشوف، وعلاقة الرجل بالمرأة وإحساسه بها إحساساً غريزياً قوياً قلما جاهد نفسه فيه فيعبر بلسانه عما يجيش بصدره.. ومثل الغزل الهجاء، وما شابه من الأغراض. وهكذا يبدوأن ثمة فرقاً بين الخروج على العقيدة، وإظهار الكفر، وبين المعصية في جزئيات الدين المختلفة.

ولا يترك قدامة القضية دون أن يؤكدها بأن يورد من شعر امرىء القيس:

فَمثْلِكِ حُبْلَى قد طَرَقْتُ وَمُرضِعٍ	فألهيتُها عن ذي تَمائمَ مُحْوِلِ
إذا ما بَكى من خَلفِها انصرفَتْ له	بِشِقٍّ، وَتَحْتِي شِقُّها لم يُحَوَّلِ

(١) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربي ص ١٨٣، ١٨٤.

ويذكر أن هـذا المعنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً كرداءته في ذاته[1].

أما أبو بكر الصولي فقد دافع عن أبي تمام حين رماه بعض النقاد بضعف العقيدة والإخلال بفروض الدين، وأعلن رأياً لم يشر إليه أحد من النقاد قبله كما يقول ذلك د. إحسان عباس[2]، وهـذا الرأي هـو: «وقد ادعى قوم عليه الكفر، بل حققوه، وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفراً ينقص من شعره، ولا أن إيماناً يزيد فيه»[3]. فالصولي صريح في القول بأن الإيمان أو الكفر لا ينبغي أن يكون أحدهـما مقياساً على شاعرية الشاعر أو القيمة الفنية لشعره، وقد ذهب بعد ذلك يروي الشعر الفاحش، ويوازن بين بعضه وبعض[4].

وقد جرى في عنانه القاضي الجرجاني فقرر أنه «لو كانت الديانة عاراً على الشاعر. وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخير الشاعر لوجب أن يمحى إسم أبى نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهـم بذلك أهـل الجاهـلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهـير وابن الزِبعَرى وأضرابهما ممـن تناول رسـول الله ﷺ، وعـاب من أصحابه بكماً خرساً، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[5]، على أننا نريد أن ننبه إلى أن هـذا الرأي من الصولى والجرجاني لا يعني إطلاق العنان للشعراء في الهجوم على الدين والهزء بالقيم الخلقية، فنحن نعتقد أن ذلك أبعد ما يكون عن مرادهـما، ولكن التفسير الصحيح لعبارة «الجرجانى» ـ كما نعتقد ـ ولرأى الصولي من قبله أن الدين بمعزل عن الحكم

---

(١) قدامة: نقد الشعر ص ١٥.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٥١.

(٣) الصولي: أخبار أبيتمام ص ١٧٢، ١٧٣.

(٤) المرجع السابق ص ٢٦، ١٩٥.

(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٦٤.

على شاعرية الشاعر وقيمته الفنية، وعلى ذلك فنحن لا ندهش من هذا القول كما دهش الدكتور مندور، فقال: «وهذا قول يدهشنا من قاضي القضاة الشافعي الراسخ القدم في الإسلام، وها نحن اليوم قد لا يستطيع أحدنا أن يجهر برأي كهذا»[1] فالقاضي الجرجاني الراسخ القدم في الإسلام لم يكن ليبيح للشعراء الخروج على القيم الدينية الأخلاقية بعبارته هذه، ولكنه وهو القاضي أبى أن يكون حسن المعتقد أو فساده مقياساً على جودة الشعر، فقد يكون الشعر ذا قيمة فنية كبيرة وصاحبه فاسد المعتقد الديني، فهو لا يريد أن يتحيف فن الشاعر بخروجه على القيم الدينية، ولكنه لا يضع بذلك قاعدة تبيح الخروج على الدين والأخلاق، وعلى ذلك فنحن لا نوافق على أن نفهم من هذه العبارة أن الشعر لا يمكن أن يعيش في كنف الدين والأخلاق(*) كما فهم من ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل، فهو يقول: «والملاحظة التي وقف عندها النقد العربي، وأصر في كل حالة على موقفه هي أن الفن القولي لا يمكن أن يعيش في كنف الدين أو الأخلاق وكأن الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته»[2] ثم أورد عبارة القاضي الجرجاني السابقة وعقب عليها بقوله: «فعزل الدين عن الشعر، ووقوفه خارجه منع النقاد من أي حكم نقدي يرفع شعراً لما فيه من نزعة دينية أو يخفضه لوقوفه موقفاً يبدو مضاداً لها[3] وهذا رأي منقوض بما قدمناه من اراء الفريق الأول، وبما سيقع عند التطبيق من الفريق الثالث. ومما أورده القاضي الجرجاني من شعر أبى نواس الفاسد العقيدة:

---

(1) د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ص ٢٨١.

* أنظر د. هدارة، مقال: «الشعر والنقد الأخلاقي»، ويرى أن مهلهل بن يموت لا يفرق بين شخصية الشاعر الواقعية وشخصيته الفنية، ويراهما شيئاً واحداً ويسمي شعر أبي نواس، ومافيه من خروج على الدين بالكفريات. ويقول «وله في غير هذه الأبيات التي لا أعرف له في البوح بها عذرا مع ما كان عليه من اعتقاد وشريعة الإسلام بشرائطها، لا يشك في ذلك أحد مما كان يرى عليه من مجانبة من كان يجادل في الدين أو يسنوحش من اعتقاد العامة» وانظر: سرقات أبى نواس مهلهل بن يموت ص ١٤٤، ١٤٦.

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي ص ١٨٠، ١٨١.

(3) المرجع السابق نفسه، نفس الصفحة.

قُلْتُ والكَأْسُ فِي كَ فِيَّ تَهْوِي لالتشامي
أنا لاَ أعْرِفُ ذَاكَ ال يَومَ في ذَاكَ الزِّحَامِ[1]

واضح ما يحتوي عليه البيتان من كفر بيّن لإنكاره ليوم البعث وقوله :

أَأَتْرُكُ لَذَّةَ الصَهْباءِ نَقْداً لِمَا وَعَدُوه من لَبَنٍ وَخَمْرِ
حَيَاةٌ ثُمَّ مَوْتٌ ثُمَّ بَعْثٌ حَدِيثُ خُرَافَةٍ يا أمَّ عَمْرِو[2]

وقوله :

مُوقِنَةٌ بالمَمَاتِ جَاحِدَةٌ لما رَوَوْه من ضَغْطَةِ القَبْرِ
لَيْسَ بَعْدَ المَمَاتِ مُنْقَلَبٌ وإنما المَوْتُ بَيْضَةُ العُقْرِ[3]

ولعلنا نلحظ الفرق بين هذه الأشعار، وما فيها من كفر بين صريح، وبين غيرها من الأشعار الخارجة على حدود الأخلاق لما تحتويه من مجون وتعهر، وحديث صريح عن اللذات الآثمة، هذا الفرق هو الفرق بين الكفر والعصيان. ونعتقد أن الجرجاني قد أورد هذه الأبيات السابقة لا ليرفع قدرها، وإنما ليقول إنه برغم قوله - يعني أبا نواس - لهذه الأشعار السيئة الفظيعة في معانيها إلا أنها لم تنف عنه شاعريته في غيرها، وهو على أية حال أورد هذه الأبيات ليدافع عن المتنبي ممن انتقده لذكره بعض الأبيات الدالة على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة مثل قوله :

يترشفن من فمي رشفاتٍ هن فيه أحلى من التوحيد[4]

ويرى د. غنيمي هلال «أنه لم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين إقرار مبدأ التحرر الفكري أو التمرد العقدي، ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٦٣، وانظر مهلهل بن يموت سرقات أبي نواس ص ١٤٤.
(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٦٤، وانظر سرقات أبي نواس ص ٦٤.
(٣) الوساطة ص ٦٤، وانظر: الموشح ص ٢٧٧.
(٤) الوساطة ص ٦٣، وانظر يتيمة الدهر ص ١٦٩، وانظر د. حفني محمد شرف «النقد الأدبي عند العرب» ص ٤٢٠، ٤٢١.

بالعقيدة ـ وقلّ من فعل ذلك من شعراء العرب، كأبى نواس وأبى العلاء والمتنبي أحياناً ـ أو ليبحث في القضايا الميتافيزيقية، وفي المصائر الإنسانية كما نرى ذلك ـ قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوروبية منذ الرومانتيكية، وإنما كان ذلك إيماناً منهم بأن ليس من طبيعة الشعر الخوض في مثل هذه القضايا[1].

ويبدو أن الثعالبي كان أكثر فهماً لعبارة القاضي الجرجاني ولرأي الصولى من قبله، فقد أوردها ثم عقب عليها بقوله «ولكن للإسلام حقه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولاً وفعلاً ونظماً ونثراً، ومن استهان بأمره ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحاقه فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقته في وقته»[2].

وقد أورد الثعالبي للمتنبي قوله:

تَتَقَاصَرُ الأفْهَامُ عن إدْرَاكِه ... مِثْلَ الذّي الأَفْلاَكُ فِيهِ وَالدُّنَا

وقد أفرط جداً، لأن الذي الأفلاك فيه والدنا هو علم الله عز وجل وقوله:

لو كان عِلْمُكَ بالإلـهِ مُقَسْماً ... في النَاسِ مَا بَعثَ الإلـهُ رَسُولاً
أو كان لَفْظُكَ فِيهِمُ ما أَنْزَلَ ال ... تّوراةَ، والفرقان والإنجيلا

وقوله وقد جاوز حد الإساءة:

أي محَلٍ أَرْتَقي؟ ... أيَّ عَظِيمٍ أتَّقي
وكُلُّ ما قد خَلَقَ اللهُ ... وَمَا لَمْ يَخْلُق
محتقر في همتي ... كشعرة في مفرقي[3]

(١) د. غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص ٢١٥، ٢١٦.

(٢) «يتيمة الدهر» ج ١/ ص ١٦٨، وراجع كذلك رأي أبى هلال العسكري في الصناعتين ص ٤٢، ٨٧ ص ١٠٢.

(٣) يتيمة الدهر ص ١٦٩.

ثم علق غليها بقوله :

«وقبيح بمن أوله نطفة مذرة ، وآخره جيفة قذرة ، وهو فيما بينهما حامل بول وعذرة أن يقول مثل هذا الكلام الذي لا تسعه معذرة»[1] .

ونذهب كما ذهب د . إحسان عباس حين يقول : «إن الثعالبي قد عدّل في هذا الحكم الذي كان القاضي قد أطلقه دون تحديد ، فدل بذلك على أنه يحاول أن يجعل للدين تدخلاً في المقياس الأدبي»[2] .

إذن فقد عمل الثعالبي على تقييد ما أطلقه الجرجاني ، وقد أعطى الإسلام حقه من الإجلال ، ولم يغمط الشعر حقه أيضاً .

وهذا كله يؤكد ما سبق أن ذكرناه من الفرق الدقيق الواجب مراعاته ، عند الحكم على الشعر وهو الفرق بين شعر المجون وشعر الزندقة «فالشعراء المجان حاولوا أن يلفتوا الأنظار إلى ظرفهم بارتكاب الأعمال المخلة بالأداب العامة ، والعرف والتقاليد دون تستر أو استحياء ، ومجاهرتهم بارتكاب المحارم علناً دون مواربة أو استتار ، واتخاذهم أسلوب التصريح لا التلميح في حديثهم عن ارتكاب هذه المحارم»[3] وهذا ما نسميه فحشاً في الشعر ، ونعتقد أن النقاد الذين وافقوا على أن يقول الشاعر شعراً بعيداً عن الدين قصدوا الخروج على الأخلاق ، أو بمعنى آخر المجون . أما الزندقة فهي خروج على أسس العقيدة ، ودليل على فساد مذهبه الديني[4] . وهذا أمر لا يقبل من أي إنسان .

ثالثاً : الفرقة الثالثة :

وهم الذين اختلف النظر عندهم عند التطبيق ويمثلهم الأصمعي فقد أثر عنه : «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان ، ألا ترى أن حسان بن

(١) اليتيمة ص ١٧٠ ج ١ .

(٢) د . إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٣٧٦ .

(٣) د . هدارة : اتجاهات الشعر في القرن الثاني ص ٢١٤ ، ٢١٩ .

(٤) د . هدارة : اتجاهات الشعر في القرن الثاني ص ٢٥٤ .

ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي ﷺ ،وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما، وغيرهم لان شعره. وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرىء القيس وزهير والنابغة من صفات الديار، والهجاء، والمديح والتشبيب بالنساء، ووصف الخمر والخيل، والحروب، والافتخار، فإن أدخلته في باب الخير لان[1]وضح د. إحسان عباس هذا النص بقوله: «ففي هذا النص القيم الغريب نجد الأصمعي قد قصر مجال الشعر على الشئون الدنيوية التي كانت سائدة في الجاهلية وحدد موضوعاته التي تصلح له، ويصلح لها، وجعل صفة اللين عالقة بالموضوعات المتصلة بالخير والدين، فلدينا هنا إصطلاحان غامضان بعض الغموض هما اللين والخير، فأما اللين فقد وضع الأصمعي إزاءه طريقة الفحول، ثم لم يتجاوز حدود الموضوع، ولكن كلمة اللين سترد عند بعض النقاد مرادفة لضعف الأسر. يقول ابن سلام «وأشعار قريش أشعار فيها لين فتشكل بعض الأشكال» ولا بأس أن نفهمها على النحو نفسه عند الأصمعي، وأما كلمة الخير فليس يقابلها لفظة الشر، وإن روي قول الأصمعي من بعد» الشعر نكد بابه الشر، وظني أن هذه الرواية غير دقيقة، وأنها ترجمة متأخرة بعض الشيء لمفهوم الصمعي، وإنما الخير عند الأصمعي طلب الثواب الآخروي، وما يتصل اتصالاً وثيقاً بالناحية الدينية ويقابله حينئذ دنيوية الشعر، واتصاله بالصراع الإنساني في هذه الحياة. فالليونة والانحياز للخير مضادان للفحولة[2].

فإذا جئنا إلى التطبيق وجدنا الأصمعي يتحرج من رواية شعر فيه ذكر للأنواء، لأن الرسول ﷺ قال: إذا ذكرت النجوم فأمسكوا، وكان لا يفسر ولا ينشد شعراً فيه هجاء، وكان لا يفسر شعراً يوافق تفسيره شيئاً من القرآن[3].

وجاء في الأغاني أن أحد الرواة قال: «رأى الأصمعي جزءا فيه من

(١) الموشح ص ٦٢.
(٢) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٠، ٥١.
(٣) الكامل ح٣ ـ ص ٣٦

شعر السيد الحميري ، فقال : لمن هـذا ، فسترته عنه لعلمي بما عنده فيه فأقسم على أن أخبره ، فأخبرته ، فقال : أنشدني قصيدة منه فأنشدته قصيدة ثم أخرى ، وهو يستزيدني ، ثم قال : قاتله الله ما أطبعه وأسلكه لسبيل الشعراء! والله لولا ما في شعره من سب السلف لما تقدمه من طبقته أحد[1] .

٢ ـ موقف النقاد الغربيين :

لعل أقدم ما وصل إلينا من أخبار عن الشعر القديم في الغرب كان شعر اليونانيين في تلك العهود القديمة التي تبعد عن القرن الثاني عشر قبل الميلاد[2] ، حيث كان الشاعر شخصاً ملهماً ، عرافاً ، له نوع من القداسة الدينية ، وهو يتلقى الوحي من الآلهة ، فهو نبي وصانع معجزات ، ويربطه (بالموزى) ربة الشعر رباط غامض مقدس يعينه في شتى الأحوال ، فلا ريب أن يحتل الشعر والشاعر في هذه البيئة الإلهية مكان الصدارة ، وأن تصبح أغانيه الشعرية المقدسة تراتيل دينية ، وصيغاً سحرية ، وأقوالاً تنبؤية ، وصلوات وتعاويذ ، ثم إنها أيضاً أناشيد للحرب والعمل[3] .

تلك إذن كانت البداية : شعر ديني مقدس وشاعر نبي ملهم ، وهذه صورة «هوميروس» الشاعر الضرير تعد مثلاً كاملاً لذلك الشاعر الأسطوري الذي كان ولا يزال ذا طبيعة شبه إلهية[4] .

وقد استمر الشعر على هذه الحال حتى **العصر البطولي** حيث ساد المجتمع اليوناني طبقة من الملوك والنبلاء عرفوا باللصوصية والقرصنة والعزوف عن الدين رغبة في الدنيا وملذاتها ، كما أنهم خاضوا حرب طروادة ، وهي ليست أكثر من عمل للسلب والقرصنة ، فلا عجب أن تغير الشعر وتبدلت طبيعته على أثر ذلك ، وأصبح للشعر مضمون جديد ، واضطلع

---

(١) الأغاني ج ٧/ ص ٢٣٦

(٢) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ٧٣ ، ٧٤

(٣) المرجع نفسه

(٤) المرجع نفسه

بمهام أخرى غير التراتيل الدينية، وقد حرر نفسه من انعزاله الكهنوتي، وخرج إلى الناس بشعر ملحمي يتسم بالطابع الدنيوي، ويستقل عن الدين[1].

وعلى الرغم من هذا التيار الجديد الذي طبع الشعر بطابعه فإن هذا لم يقض على الدين قضاءً مبرماً، فقد ظل الدين حياً، وكان له تأثيره، وإن لم يعد الفن خادماً له، بل إن عصر الطغاة كان في الواقع عهد بعث ديني شهد من جميع النواحي دخول فئات جديدة في حظيرة الإيمان، ومع ذلك فقد حدثت هذه الظواهر في البداية بطريقة متكتمة، ولم تصل في ذلك الحين إلى ضوء الفن. وهكذا لم نعد نجد فناً يظهر بتكليف من هيئات دينية، أو نتيجة لحافز ديني، وإنما أصبحت مهارة الفنان المتزايدة هي التي تلهب المشاعر الدينية، وتلهمها في هذه الفترة[2].

وقد استمر هذا الوضع حتى جاء سقراط، فلم يخل مذهبه الأخلاقي من العنصر الديني[3]، وهو يدعو العاقل إلى الاعتقاد في وجود الآلهة وإلى تقديسها. هو يرى أن الإيمان مكمل للحياة الأخلاقية، غير أن الأخلاق لا ترتكز عليه، إذ الحياة الأخلاقية هي الحياة التي ترتكز على الحكمة[4]. وهذا الرأي ينير لنا الطريق لنوضح أن اليونانيين القدماء قد فصلوا بعض الفصل بين الأخلاق والدين، واعتدوا الأخلاق هي القاعدة الأصلية، والدين مكملاً لها، لكن أفلاطون ٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق م جعل للدين في الأخلاق مكانة أكثر أهمية مما فعل سقراط[5]، وقد ساءه أن بعض الشعراء قد صور الآلهة يحارب بعضها بعضاً، يقول: وكل حروب الآلهة التي رواها هوميروس يجب حظرها في دولتنا سواء أصيغت في قالب الحقيقة أم المجاز

---

(١) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ٧٤، ٧٥، ٧٧.

(٢) الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ٩٦.

(٣) Atkins£ English Literary Crjticism£ The medieval Phase P. ''. وانظر أندريه كرسون: المشكلة الأخلاقية والفلاسفة ص ٤٧ ترجمه د. عبد الحليم محمود.

(٤) أندريه كرسون: المشكلة الأخلاقية والفلاسفة ص ٤٨، ٩١.

(٥) نفس المرجع ص ٥٠.

لأن الطفل لا يميز بين الحقيقة والمجاز، فيطبع في عقله ما سمعه في هذه السن، ويرسخ في نفسه حتى يتعسر نزعه، وغالباً يتعذر. ولهذه الأسباب أرى أنه يجب كل الاحتراس فيما يسمعه الأحداث لئلا يكون في صيغة لا تلائم ترقية الفضيلة[1]، وقد كانت نظرية أفلاطون في الفن قائمة على صبغة يونانية عتيقة، وقد ظهر هذا في رفضه للاتجاهات الإيهامية الجديدة* ويتمسك أفلاطون بالكلاسيكية الأصلية في أسلوبها، ويرفض كل جديد في الفن حيث يراه مليئاً بأعراض الفوضى والانحلال، بل يصل أفلاطون إلى الحد الذي يمنع به الشعراء من دخول مدينته الفاضلة، لأنهم يشوهون الصور الروحية عندما يعبرون عنها من خلال الحس[2].

إذن فقد حاول أفلاطون أن يعيد الشعر لحظيرة الدين مرة ثانية وهاجم في عنف أي خروج عن هذه الحدود التي رسمها، ويعد أفلاطون أول ثائر في التاريخ على الفن الخارج عن حدود الأوضاع السائدة[3]. فقد كانت ثورة أفلاطون على الفن خوفاً منه على تلك المضامين التي كان الفن مضطلعاً بها، وبدأ يتحلل منها عندما ظهرت بوادر نظرة جمالية إلى الحياة، وقد بدأ آنذاك يعلو على حساب جميع مظاهر الثقافة الأخرى، وهنا مكمن الخطر في نظر أفلاطون، فالفن ـ كما يرى أفلاطون ـ لا يعتبر مصدر خوف ما دام وسيلة طبيعية للدعاية لأغراض مختلفة، ولكن عندما يصبح الاستمتاع به مجرد استمتاع بصوره الفنية مع عدم اكتراث بمضمون أو بفكرة، عندئذ يصبح سما

---

(١) افلاطون الجمهورية حنا خباز ص ٥٣، ٥٤

(٢) Atkipes, English Literary Criticisme£ Reniessance P.- '⅞;, The Mediaveal Phase P. '³,
⅜° وانظر الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ١١٩.

* يعني السفسطائيين، ويعتقد د. فؤاد الأهواني أن السر الحقيقي في مهاجمة أفلاطون للفن هو معارضته السفسطائيين (أعني معارضة أفلاطون للسفسطائيين) وقد كان فنهم يقوم على التمويه والخداع. أنظر: «أفلاطون» د. الأهواني ص ٤٦

(٣) Atkines, english Literary Criticisme? The Mediveal Phase P.') وانظر الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ١١٩.

في الدسم ، أو عسلاً ممزوجاً بالسم[1] كذلك ذهب أفلاطون إلى أن الخيال الشعري من شأنه أن يروي تجارب الشهوة والغضب والرغبة والألم فينا فيؤدي هـذا بها إلى النمو بدلاً من خنقها ويظمئها فما تلبث أن تموت[2] . إن الخيال الشعري الذي يتحدث عنه أفلاطون هنا خاص بذلك الفن المنحرف ، فأفلاطون لا يطعن في الفن على إطلاقه ، بل هو يسعى إلى طلب المثال ، مثال «الجمال بالذات» وينكر المحسوسات المتغيرة ، ولذلك أبدى احتراماً للفن المصري لما له من هيئة معينة ، وقواعد خاصة لها دلالات ورموز دينية . وكان يدرك الصلة بين هـذا الفن وبين الدين ، ولذا أعلى من قدره[3] .

وهـذا يجعلنا نعود فنؤكد ثانية دور الدين في حياة اليونانيين ، فهم يذكرون الآلهة ، يسترشدون بها في كل عمل ، وقد فهم أفلاطون كل هـذه الأجواء التي شغلت الناس «فقسم الدين إلى ثلاثة أقسام نذكر منها : الدين الميثولوجي وهو من اختراع الشاعرين هوميروس وهزيود ، وهو دين طريف مملوء بالأساطير ، يسلي الناس ، ويسري عنهم ، وهـذا الدين الميثولوجي هو الذي هاجمه هجوماً شديداً في الجمهورية وهاجم الشعراء تبعاً لذلك حتى لا يتشبه الناشئة بصفات آلهتهم ، وما كانوا عليه من رذائل»[4] .

أما أرسطوا فقد بدأ من النقطة التي بدأ منها أفلاطون ذاتها ، وهي أن الشعر يثير العواطف ويغذي الانفعالات ، ولكن على حين وقف أفلاطون عند هـذا الحد ليقرر أن للشعر تأثيراً أخلاقياً سيئاً على النفس الإنسانية ، مضى أرسطو بعد ذلك يتتبع هـذا التأثير النفسي والخلقي للشعر ويكشف عن طبيعته ، ويقف على حقيقته ، وقد تبين أن الشعر إنما يستثير هـذه العواطف ليوسع من انفعالاتها ويستخرجها من مجال الاهتمام الذاتي الضيق إلى

(١) الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ١٢٠ .

(٢) كاسيرا : فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٢٥ ، وانظر د. عبد الحكيم حسان مذاهب الأدب في أوروبا ص ٢٦

(٣) د. أحمد فؤاد الأهواني : أفلاطون ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٤) د. الأهواني : أفلاطون ص ١٢٦ ، وراجع الجمهورية ص ٥٣ ، ٥٤ .

رحاب الاهـتمام الإنساني الواسع مطهراً إياهـا من حالة الذاتية المرضية ، ثم إنه بالإضافة إلى ذلك يوائم بين هـذه الانفعالات وبين حالة الصحة العقلية مؤكداً سيطرة العقل على هـذه الانفعالات[١] .

فأرسطو إذن يقبل الشعر بوصفه محاكاة للطبيعة ، تسعى للكشف عن الحقيقة ، والمحاكاة عنده ليست فقط محاكاة الأشياء الموجودة ، ولكن ما يمكن أن يكون[٢] كذلك لما له من تأثير مرغوب من الناحية الخلقية في الشخصية الإنسانية[٣]

وفي حديث أرسطو عن التراجيديا قسمها ستة أجزاء ، واعتد الأخلاق الجزء الثاني منها[٤] . وهـذا دليل على إهتمامه بالأخلاق ، وقد ذكرنا أن الأخلاق جزء من الدين عند الإغريق .

وخلاصة القول عند أرسطو أنه «يعكس الموقف الإغريقي من الفن بصفة عامة ، ومن الشعر بصفة خاصة ، ذلك الموقف القائم على الإيمان بقدرة الفن على تشكيل النفس الإنسانية ، ولقد استمر هـذا الإيمان برسالة الشعر الخلقية في الكلاسيكية الجديدة ، واتخذ أوضح أشكاله في المأساة[٥] .

ومع ظهور المسيحية بدأت النظرة إلى الأشياء تختلف شيئاً فشيئاً ، على أن النظرة العلوية إلى العالم في العصور الوسطى لم تبلغ أوجها بعد ظهور المسيحية مباشرة . فلم يكن فن العهود المسيحية الأولى يتصف بشيء من تلك الشفافية الميتافيزيقية التي تكون جوهر الأسلوبين الرومانسكي* والقوطي . . فأنواع الفن المسيحي المتقدم شأنه شأن الفن الروماني

(١) د . عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب في أوروبا ص ٢٧ ، ٢٨ .
(٢) Atkines£ English Literery Criticisme£ Reniessance P 104, 108
(٣) د . عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب في أوروبا ص ١٩ .
(٤) الشعر : أرسطو ترجمة د . شكري عياد ص ٥٠ ، ١٥٢ .
(٥) د . عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب في أوروبا ص ٢٨ .
* انطبق هـذا على البلاد الأوروبية التى تبعت الكنيسة الكاثولكية الرومانية .

المتأخر، كانت ذات تعبير نفساني لا ميتافيزيقي، أي أنها تعبيرية وليست موحية بحقيقة عليا[1]، ولا غرابة في هذا، لأن هذا شأن البداية في كل شيء، ولكن ما إن انتقلت المسيحية من عصورها الوسطى المتقدمة إلى المتوسطة حتى تبدل شأنها، وقويت شوكتها برجال الكنيسة الذين سيطروا على كل شيء، بل صبغوا العصر بصبغة كهنوتية مسيحية عميقة، وتقلدوا مفاتيح كل شيء، واحتكروا وسائل الخلاص، فلا عجب أن ينعكس كل هذا على الفن ويكسوه ثوباً مسيحياً خالصاً في جوهره وفي أسلوبه، بل إن «وجود فن لذاته، بغض النظر عن العقيدة، كان في نظر عقلية العصور الوسطى، أمراً لا يمكن أن يسمح به الدين[2].

إذن فقد كانت مهمة الفن في هذه العصور المسيحية مهمة إرشادية، يقول د. عبد الحكيم حسان: «فقد كانت الفنون طوال القرون الوسطى في خدمة اللاهوت. وكانت مهمة الرسام والنحات والمعماري بناء الكنيسة، وتزيينها، وكان على الموسيقي أن يلحن ترانيمها، وعلى الشاعر أن يصور أسرار عقيدتها[3].

على أنه يجب علينا أن ننبه إلى أن الكنيسة في العصور الوسطى لم تكن تنظر بعين الارتياح إلى المنشدين الشعراء، وكانت من الناحية الرسمية تناصبهم العداء[4] ولهذا وصف «ترتليان Tertullian الأدب بأنه في نظر الله حماقة، وأدانه بانفعال شديد على أسس دينية وأخلاقية ونفسية، وكان أول من أثار هذا السؤال: ماذا تملك أثينا بالقياس إلى القدس؟» ونبه قراءه إلى موقف أفلاطون من الشعر: كيف منع ذلك الفيلسوف المشهور الشعراء من دخول مدينته، حتى «هومر» ذي المقام الرفيع، ووضع جيروم الشعر في مكان من المدينة ليكون طعاماً للشياطين، كذلك قال جريجوري (جارياً في ذلك

(١) الفن والمجتمع عبر التاريخ آرنولد هاورز ص ١٤٦.
(٢) الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ١٥١ة.
(٣) د. عبد الحكيم حسان: مذاهب الأدب في أوروبا ص ٥٨.
(٤) Atkines: English Literary Criticism: The Medieval Phase P.10.

في عنان جيروم) : إن الثناء على المسيح لا يجوز أن يصدر عن شفتين تثنيان على «جوبيتر»[1] .

وبرغم ذلك فإن الكنيسة نفسها هي التي أعادت المسرحية إلى إنجلترا، وقد هاجمت المسرح أيام الأمبراطورية الرومانية حيث كانت مناظره وموضوعاته تبرر هذا الهجوم، بل إن الطقوس الكنسية نفسها أصبحت تحوي عناصر مسرحية[2] .

وقد نشأت الدراما أول ما نشأت في الأدب القديم بين أحضان الكنيسة، فكان القساوسة يعرضون موعظتهم بطريق التمثيل المسرحي، كما كانوا يمثلون قصص الإنجيل من أمثال قصة تضحية إبراهيم لإسحق، وقصة محاكمة المسيح، ويعرضون حياة القديسين على مسرح الكنيسة[3] .

ففي أثناء عيد الفصح مثلوا بعض هذه القصص ورتلوها باللاتينية، من ذلك حادثة زيارة النساء الثلاث لقبر المسيح الخالي. كان يقوم ثلاثة منهم أو من جوقة الترنيم بدور حراسة القبر، ويقترب منهم ثلاثة آخرون، ثم يرتل الفريق الأول باللاتينية :

عم تبحثون في هذا الضريح، يا أتباع المسيح؟

فيجيب الآخرون في ترتيل كذلك :

عيسى الناصرى، الذي صلب أيتها الكائنات السماوية؟

فيرد الفريق الأول:

إنه لا يوجد هنا: لقد صعد كما قال من قبل

إذهبوا! وأعلنوا هذا، لأنه قد قام من قبره[4]

---

(١) Ibid£ P.17.

(٢) إيفونز: موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ص ١٠٠، ١٠١ ترجمة د. شوقي السكري

(٣) أنظر الأستاذ محمود محمود: في الأدب الإنجليزى ص ١٨.

(٤) موجز تاريخ الأدب الانجليزي ص ١٠١، ٢١٢.

وإذا كان الفن في هـذه العصور فناً مسيحياً صرفاً، دفعته الكنيسة إلى هـذا الإتجاه دفعاً فإن الطابع الديني الرومانسكي في القرن الحادي عشر لم يكن نتيجة لتحكم الدين وسيطرته على كل مظاهـر الحياة، بل لأنه بعد انحلال الحكومة المركزية ومجتمع البلاط، لم يبق سوى الكنيسة مصدراً وحيداً يكلف الفنانين بإنتاج أعمال فنية، كذلك فلقد تلونت الثقافة كلها بلون كهنوتي عجز الفن إزاءه عن أن يصبح موضوعاً للمتعة الجمالية، ومن ثم فليس الفن في القرن الحادي عشر إلا امتداداً للفرائض المسيحية الإلهية[1]

ولكن ما إن حل القرن الثالث عشر* حتى تطورت الدراما، وأصبحت الكنيسة وكأنها مسرح واحد بجمهور يحضر وسط الممثلين، ومن أمثال هـذه المسرحية الدينية التي تناولت ميلاد المسيح ما نجده مسجلاً في Rouen [2].

ولكن سرعان ما طغى العنصر المسرحي على الغرض الديني مما أزعج الكنيسة، وجعلها تحاول إبعاد الدراما التي أنشأتها عن الكنيسة، فبين القرنين الثالث عشر والرابع عشر بدأت المسرحية تأخذ مكانها في ضواحي المدينة، وقد بدأت تظهر في ثوب دنيوي واضح، وتغيرت كلماتهـا إلى الإنجليزية، وتحولت عن الخطب الدينية القصيرة إلى مسرحيات أطول مستمدة من الإنجيل، وبالطبع لم يعد الممثلون هـم رجال الكنيسة[3]. بل تطور الأمر بعد ذلك إلى أن أصبحت صلة المسرح بالدين واهـنة ضعيفة ويقول محمود محمود مؤكداً هـذه الحقيقة: «أخذت الدراما ترمي إلى اللهو تدريجياً حتى تخطت حدود الأخلاق المرسومة الموروثة وتجاوزتها إلى حد بعيد»[4]

---

(١) آرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ٢١٢.

(*) كذلك شهد القرن الثالث عشر ولادة المسرح الفرنسي على يد رجال الدين الذين مثلوا في كنائسهم فصولاً دينية قصيرة، أخذت تتطور شيئاً فشيئاً وتتناول الحياة المدنية حتى ألفت من اجلها شركات كثيرة قدمت إلى الجمهور العظات والفكاهـات. انظر حسيب الحلوى «الأدب الفرنسي في عصره الذهـبي» ص ٩٠.

(٢) موجز تاريخ الأدب الإنجليزي: إيفور إيفانز ص ١٠٢.

(٣) موجز تاريخ الأدب الإنجليزي: إيفور إيفانز ص ١٠٢.

(٤) محمود محمود في الأدب الإنجليزي ص ١٨.

ولكن هذا الوضع لم يستمر طويلاً ، فسرعان ما حدثت حركة رجعة جديدة ، وعادت المسرحيات الخلقية مقيدة مرة أخرى بقيود الدين والأخلاق ، ولذا كانت المسرحيات في صورة حوار بين الفضيلة والرذيلة ، ولا بد أن تنتصر الفضيلة في نهاية الأمر[1] ولكن ثمة اختلافاً بينها وبين الدراما الكنسية الأولى ، في أن موضوعاتها غير مستمدة من الكتاب المقدس ، وهي تخلو أيضاً من سمة «المعجزة» التي ظهرت في الدراما الكنسية فيما قبل[2] .

على أنه يجب أن نلفت النظر إلى أن رغبة الكنيسة في جعل الفن أداة دائمة للدعاية الكنسية خلقت من هذا الفن نوعاً من الغموض واللامحدودية ، ولا مشاحة في أن هذا الأسلوب بعيد كل البعد عن أفهام المسيحيين البسطاء وعن أذواقهم . إذن فازدياد تحدد قوالب الأسلوب الرومانسكي وقلة تمايزها بالقياس إلى الفن المسيحي الأسبق أبعدها عن الذوق الشعبي البسيط[3] .

وإذا تقدمنا بعض الشيء ووصلنا إلى عصر الفروسية* وجدنا الحب أهم صفات الشعر آنذاك ، وهو حب مادي حسي في مقابل ذلك الحب الفلسفي الذي ساد عصر أفلاطون ، وقد تقدس الحب في عصر الفروسية وأسهم في إحياء الشخصية الأخلاقية ، ولعل أعظم تأثير في شعر الحب في عصر الفروسية قد أتى من الشعر اللاتيني الذي كان ينظمه رجال الدين في العصور الوسطى[4] . ولا عجب في هذا فقد استلهم شعر الفروسية روح الحب كما صورها رجال الدين ، ثم وجهوه وجهة أخرى تمشت مع واقع حياتهم آنذاك . بل لقد اكتسب في حقيقة أمره طابعاً دنيوياً معادياً لروح الكنيسة الزاهدة . ولقد حل الشاعر الدنيوي الهاوي محل الشاعر الهاوي من رجال الكنيسة ، وبهذه الخطوة انتهت ثلاثة قرون كانت الأديرة فيها والكنائس

---

(١) محمود محمود في الأدب الإنجليزي ص ١٨ وانظر موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ص ١٠٥ .

(٢) في الأدب الإنجليزي ص ١٨ .

(٣) الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ٢١٣ .

(*) يسمى شعرهم شعر التروبادور .

(٤) الفن والمجتمع عبر التاريخ ص ٢٤٠ ، ٢٥٠ .

تكاد تكون هي المقر الوحيد للشعر[١].

أما عصر النهضة ١٤٠٠ ـ ١٦٠٣.فقد ظهرت فيه اتجاهات جديدة ، وقد شمله نوع من التسامح ، ورغبة في التوفيق بين الشكل الكلاسيكي المعبر عن الإقبال على الحياة والرضا عنها ، وبين المضمون المسيحي المنكب على الروح ، المشغول بشئونها عن الدنيا ، وعلى هذا تحولت آلهة هومير وفيرجيل إلى الملاحم المسيحية ، وشهد هذا العصر ملاحم يقوم العمل الملحمي فيها على أساس المشاركة بين آلهة العصر القديم ومبادىء الديانة المسيحية[٢]. وليس هذا بغريب عن ذلك العصر الذي سادته نزعات إنسانية متحررة ، راحت تفتش في التراث القديم وتبحث عن كنوزه ، بعد أن كانت الكنيسة في العصور الوسطى هي المسيطرة الوحيدة عليه ، والمضطلعة وحدها بإظهار ما تريد أن تظهره ، وإخفاء ما ترى حتمية إخفائه ، وقد كان من الطبيعي ألا تظهر من الفلسفة القديمة إلا ما اتفق مع تعاليم النصرانية[٣]. ولكن الموقف قد تغير إزاء هذا الاندفاع الهائل نحو التراث في عهد النهضة ، حتى أحست الكنيسة ضرورة وقوفها موقف المدافع عن وجودها وتعاليمها ضد هذا التيار[٤]. ولكننا نستطيع أن نقول إن التغيير لم يكن بهذه السرعة التي ربما يعتقدها البعض ، فقد استمر التفكير بالروح الدينية حتى بدء القرن السابع عشر ، مع شيء من الأسلوب الفلسفي الذي بدأ يطرد في العالم المسيحي[٥].

ومع تراخي سيطرة عصر النهضة في أواخر القرن السادس عشر ، ومع مطلع القرن السابع عشر عادت وجهة الفنون إلى ما كانت عليه قبل عصر

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٥١ .

(٢) د. عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب في أوروبا ص ١١٥ .

(٣) د. زكي نجيب محمود وأحمد أمين : قصة الفلسفة الحديثة ص ٢ ، وانظر : Atkines: English Literary Criticisme: The Medieval Phase P 12, 13

(٤) د. عبد الحكيم حسان مذاهب الأدب في أوروبا ص ٤٠ .

(٥) أندريه كرسون : المشكلة الأخلاقية والفلاسفة ص ١٢٢ ترجمة عبد الحليم محمود .

النهضة ـ أعني إلى تلك الروح المسيحية ـ وهذه هي سمة عصر الباروك ١٦٠٠ ـ ١٨٧٥ ، حيث «تلون الأدب ثانياً بلون ديني ، وأصبح يرمي إلى هداية الناس عن طريق الجدل والموعظة[١] كذلك قضى في هذا العصر، على الأدب الفوضوي الإباحي الذي كان سائداً في عصر النهضة[٢].

إذن فلقد أفلح التراث المسيحي في التمرد على التراث القديم والانتصار عليه ، وإعادة الأدب مرة أخرى إلى حظيرة الدين[٣]. ولكن على الرغم من اشتداد وطأة الروح الديني المتعصب في عصر الباروك ، فقد كان هناك تيار آخر متحلل إلى جوار هذا التيار ، فلقد قضى الروح الديني على ما بثته النهضة في روح الأوروبي من ثقة وتفاؤل ، وأحلت محلها شعوراً بالتخاذل والتشاؤم وبتلك النهاية المؤسفة في الآخرة ، وعليه فقد كان لهذا الشعور أثر لم يكن متوقعاً في بعض الأدباء والشعراء ، إذ راحوا يقبلون على المتع الحسية ، ويصورون هذا في آدابهم ، أما البعض الآخر فقد راح يعبر عن أعمق نزعات الروح[٤].

ولا مشاحة في أن ملتن قد كان أعظم من عبر عن ذلك الاتجاه الروحي ، وقد مثل النزعة التطهيرية في أفضل صورها[٥]. ولعله كان مدركاً لهذا الصراع الذي لف عصره ، الصراع بين الفضيلة والرذيلة ، ولذلك فقد فرضه على آدم وحواء في فردوسه المفقود ، وفرضه كذلك على المسيح ضد الشيطان في الفردوس المسترد وعلى شمشون ضد من تخاذل من قومه . وجدير بالذكر أن ملتن يدرك مدى صعوبة هذا الصراع ، حيث يقدر ملذات الحياة ومغرياتها[٦] .

(١) محمود محمود : في الادب الإنجليزي ص ٨٩؛

(٢) المرجع السابق نفس الصفحة .

(٣) د . عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب في أوروبا ص ٤٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١١٠ .

(٥) موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ص ٤٢ ، وانظر : في الأدب الإنجليزي ص ٨٩ .

(٦) موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ص ٤١ .

وفي الفردوس المفقود يعالج «ملتن» موضوعات دينية عديدة، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، يروي الشاعر في القسم الأول منها قصة عصيان الملائكة وصراعهم مع الله، ويتحدث في القسم الثاني عن خلق الإنسان، وشفاعة المسيح. وفي القسم الثالث يذكر حيل الشيطان مع الإنسان، ومعصية آدم وحواء ربهما، وطردهما من الجنة، والقصة على العموم تمثل الصراع بين الخير والشر[1].

يقول في مطلع الفردوس المفقود:

يا ربة الشعر أنشدينا
كيف كان من الإنسان أول العصيان؟
ما تلكم الشجرة الحرام، وما جناها؟
فقطفها الفاني أورد الأرض الفناء
وضعنا به، عدنا، وعانينا ما نلاقي من عناء
وهكذا نظل حتى يبعثنا نبي عظيم. فيسترد لنا دار النعيم[2].

أما صامويل بيكر فقد مثل الاتجاه الآخر، وراح يسخر في قصيدته «هيودبراس» من النزعة التطهرية، وحاول أن يظهر - من وجهة نفسية - ما تنطوي عليه من نفاق، وما تحدثه من إبادة للروح الإنسانية[3].

إذن فخلاصة القول في عصر الباروك كما يعرضه د. عبد الحكيم حسان هو: «إن التعارض بين التراث اليهودي المسيحي حل محل الوفاق. وقد اتخذ هذا التعارض مظهرين:

أحدهما إقبال بعض شعراء هذا العصر مثل (دي بارتاس) في فرنسا. وملتن في إنجلترا، على موضوعات يهودية ومسيحية مستمدة في أكثر الأحيان من الكتاب المقدس، وتتمثل وجهة نظر هؤلاء الشعراء في أن أمثال العصر

(١) محمود محمود: في الأدب الإنجليزى ص ٩٢.
(٢) المرجع السابق ص ٩٩، ١٠٠. وهي من ترجمة د. زكى نجيب محمود.
(٣) موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ص ٤٢.

القديم وعجائبه خرافية لا أساس لها من الصحة. ولما كان من شأن الشعر أن يعالج العجيب، فلماذا لا يعالج تلك الموضوعات الموجودة في الكتاب المقدس.. الثاني: إتجاه بعض آخر من شعراء العصر إلى الهزء والسخرية من آلهة العصر القديم وأساطيره(١) ولقد استمر الحال على ما كان عليه حتى زوال الحكم الجمهوري وعودة الملكية ١٦٦٠ - ١٧٠٠، وهذا معناه التخلي بعض الشيء عن التزمت الديني الذي عرف به المتطهرون، ولكن تبقى القاعدة كما هي دائماً غير مطردة، ويبقى بعض أدباء العصر الجديد على التزامهم بالروح المسيحي - نذكر منهم بنيان صاحب كتاب «رحلة الحاج»، وفيه يصف رحلة رجل مسيحي إلى العالم الآخر(٢)، بل إن المسرح في إنجلترا أيضاً وعلى الرغم من ترحيب البلاط له في عشر السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، لم يجد ذلك المناخ الطيب الذي يتنفس فيه حيث رفضته السلطات المدنية لدوافع دينية متزمته وأيضاً لدوافع اجتماعية اعتدته مصدراً من مصادر السوء والإزعاج(٣).

وأما جل نقاد القرن السابع عشر فهم على أن جمال الأثر الفني لا يكفي وحده بدون مغزى يرضي الأخلاق*، وهم يشيدون برسالة الأدب النافعة، ويطلبون من صنوف الأدب أن تحقق هدفها «فعلى الملهاة أن تبرر وجودها بما تحاول من تهذيب في الطباع، وعلى المأساة أن تكبح الأهواء، وتكون مدرسة لتربية الفضائل، لأنه لا يرضي النفس إلا ما يعود بالنفع على العقل والخلق، ولأن آثار القدامى تنم عن رغبة أكيدة في التهذيب. يجب أن يلذ الأثر الأدبي ليفيد، أو أن يفيد ليلذ، فالجميع تقريباً لا ينكرون ضرورة الهدف النافع أو الهدف الأخلاقي»(٤)

(١) عبد الحكيم حسان: مذاهب الأدب في أوروبا ص ١١٥، ١١٦.

(٢) محمود محمود: في الأدب الإنجليزي ص ١١٨.

(٣) إيفور إيفانز: موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ص ١١٩ ص ١٢٠.

(*) وجدير بالذكر أن هذا الاهتمام بالمغزى الأخلاقي يعد السمة الأساسية للمذهب الكلاسيكي.

(٤) حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ١٣١، ١٣٦.

وقد نجح أدباء العصر العظام في تحقيق هـذه الآمال فرأينا كورني يدعو إلى إحترام الواجب وتقوية الإرادة[1] ففي رواية «السيد» يضع البطل «رودريك» بين موقفين كلاهما صعب على نفسه، «فقد أصبح موقف رودريك مؤلماً حرجاً: أيصبر على الضيم وهو السيد الشريف، أم يفجع حبيبته في أبيها وهو العاشق الحبيب؟ إنه موزع بين واجبين: الوفاء لحبيبته، والبرّ بأبيه. فإذا هو انتقم كان عرضة لسخطها وبغضها، وإذا هو تخاذل كان عرضة لاحتقارها. ولكن البطل الشاب لا يلبث أن يتبين الخطأ في اعتبار هواه واجباً، كلا، فهو مدين لأبيه بكل شيء، وقد حزم أمره على أن يطهر دمه مما لحق به من عار، وهو يرى أن تبصره قد طال حتى كاد يكون تردداً وضعفاً زرياً»[2].

كذلك صور راسين الفواجع التي تؤدي إليها الأهواء الجامحة، ففي مأساته «فيدر» يصور حب الملكة «فيدر» لهيبولت ابن زوجها الذي لم تجد منه إلاّ صداً وامتناعاً، وقد ملأ الحب قلبه لفتاة أخرى، فما علمت الملكة بهذا حتى أوحت إلى زوجها الملك بخيانة ابنه فحكم الملك على ابنه بالموت، ولكن سرعان ما ندمت الملكة على فعلتها فتجرّعت السم واعترفت لزوجها بالحقيقة قبل موتها.

وإذا كان عصر النهضة قد شهد وجود عنصرين يتحركان معاً دون أن يستطيع أحدهما التغلب على الآخر، فقد أفلح عصر الباروك في تغليب أحدهما، وأعاد للدين سيطرته، ثم رأينا عصراً آخر قد استطاع أن يجمع العنصرين في إهاب واحد، وأن يحدث بينهما امتزاجاً رائعاً، حدث هذا في **منتصف القرن السابع عشر، حيث استوت النظرية الكلاسيكية الجديدة** على ساقها على حد تعبير د. عبد الحكيم حسان، وانتصرت القواعد العامة لذلك

(١) حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ١٣١، ١٣.

(٢) المرجع السابق ص ٩٥.

المذهب، ومن ثم سمي بعصر انتصار القواعد[1]. وهذا الامتزاج الحادث كان نتيجة لجملة عوامل مهمة كان لها أكبر الأثر في تشكيل هذه الكلاسيكية الجديدة، ومن أهم هذه العوامل:

(١) السياسة والاجتماع
(٢) الفلسفة والعلم
(٣) الدين المسيحي
(٤) التراث القديم

ويهمنا هنا الحديث عن العامل الثالث ـ أعني الدين المسيحي ـ وقد استطاع أن يقوى من جديد، وأن يحظى مرة أخرى بمكانته العليا، ويرجع الفضل في ذلك إلى النجاح الذي تحقق في عصر الباروك ضد حركة الإصلاح الديني التي بدأها عصر النهضة. على أية حال فقد قويت الكنيسة مرة أخرى، ومن ثم قويت النزعة الخلقية، وشاع المبدأ القائل بأن للفن قدرة على تشكيل النفس الإنسانية وصياغتها، وأدرك معظم الناس أن هذه هي مهمة الفنون[2]. كذلك رأينا أن الملاحم التي شاعت في منتصف القرن السابع عشر كانت كلها ذات طابع مسيحي، وقد خلت مقدماتها من الابتهال إلى الآلهة كما كان يفعل الأقدمون، لأن هذا يتنافى والروح المسيحية التي سيطرت آنذاك[3].

وإذا وصلنا إلى القرن الثامن عشر، التقينا بقمة الصراعات الدائرة في تلك الفترة: صراع بين الاتجاه النفعي للشعر وبين دعاة مذهب التجديد الرومانسي، ومنهم هيجو[4]، وآخر بين أنصار المسيحية وأنصار العقل[5].

---

(١) د. عبد الحكيم حسان: مذاهب الأدب في أوروبا ص١٥١، ١٥٢، وانظر كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ص ١١.
(٢) د. عبد الحكيم حسان: مذاهب الأدب في أوروبا ص ١٥٦، ١٥٧.
(٣) المرجع السابق ص ٢٧٤، ٢٧٥.
(٤) حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ١٣٧.
(٥) بول هازار: الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر ص ٥٧، ٥٨.

أما عن الصراع الأول فقد حدث نتيجة لطلب الفلاسفة الفرنسيين من الشعراء أن يسهموا في تحسين حالة الإنسان، وأن يضعوا آدابهم وفنونهم في خدمة المجتمع، ومن الطبيعي ألا تجد هذه الدعوة الصريحة إلى الفن النفعي صدى مريحاً لدى بعض كبار الأدباء أمثال هيجو، فقد نشر ديوانه «الشرقيات» يطالب بأن يكون للشاعر كل الحق في أن ينشر كتاباً عديم الفائدة[1]، وقد تأرجحت هذه التيارات بين مد وجزر إلى أن انتهت بسيادة المذهب الرومانسي.

أما عن الصراع الثاني، فكان أكثر حدَّة وقسوة من غيره، ويذكر بول هازار أن «الاصطدام كان يحدث في رائعة النهار، أمام الجمهور، ومن أجل الجمهور، وكانت المعركة الهائجة من الجانبين تخلع على العصر طابعها الحاد[2]» لقد كان المسيحيون يرون أن العقل يوصل إلى نقطة معينة من المعرفة، ولكنه ينتهي دائماً بأن يلتقي ببعض الأسرار، وعلينا إذن أن نضع ثقتنا في العقيدة، وهي القادرة وحدها على أن توصلنا إلى الحقيقة، وإن تكشف الحجب عن عيوننا، بينما كان العقليون يرون وضع ثقتهم في العقل الإنساني فحسب[3]، ولا يغيب عنا بالطبع، أثر هذا الصراع وتأثيره في المزاج الفردي للشعراء، ومن ثم في اختلاف آثارهم وتأرجح نماذجهم الأدبية. كذلك أثر كل هذه التيارات في الأخلاق السائدة آنذاك، وفي الحقيقة إن الأزمة أولاً وأخيراً أزمة أخلاقية، بل يرى «بارودى» أنها الأزمة التي يحياها المجتمع الغربي منذ ثلاثة قرون، ويذكر «أن الصراع الدائر حول الأخلاق صراع بين قوى متباينة، قوى عقلية، يعني هؤلاء الفلاسفة الذين يرون عدم استقلال الأخلاق، وإخضاعها إلى قاعدة خارجية وإدماجها مع المذاهب العقلية، بينما ألح رجال الدين والرجعيون على إظهار القوى

(١) حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ١٣٧.
(٢) بول هازار: الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر ص ٥٨.
(٣) المرجع السابق ص ٥٧، ٥٨.
(٤) بارودي: المشكلة الأخلاقية والفكر المعاصر ص ٣.

الاجتماعية ، والنتائج العملية للديانة الكاثوليكية وأثرها في الأخلاق[1] «ومن تلك القوى العقلية التي سادت في القرن الثامن عشر كانت شخصية «فولتير» ومعاصروه ، وقد شنوا حملاتهم على رجال الكنيسة مظهرين مدى التناقض بين سيرهم وأخلاقهم وبين تلك الأخلاق التي كانوا يعلمونها في الكنائس[2].

ومع بدايات القرن التاسع عشر، وفي عصر الملكة فيكتوريا ١٨٣٠ - ١٨٨٠ بدأ نوع جديد من الصراع ، ولكن سرعان ما مالت الكفة مرة أخرى ناحية الدين ، وعاد الأدب إلى حظيرة المسيحية برغم وجود من حاولوا إخماد صوته ، أما الصراع فقد كان هذه المرة صراعاً بين العلم والدين ، وآخر بين التصوف والتعقل. . . وكما هو العهد دوماً مجموعة تنبذ الدين وتلفظ تلك العقائد القديمة ، بل تحتقرها ، وأخرى تتنسَّم عبيرها ، وتتحسر على عهود الكلاسيكية ، وتعمل على إحيائها وإعادتها على العرش ثانية[3].

وكان أبناء عصر فيكتوريا يؤمنون بأن الفن ينبغي له أن يخدم الأخلاق ، ولم يحاول أحد منهم أن يفقد قواعد الأخلاق أو يعمل على زعزعتها ، بل كان كل من «تنسن» و «بروننج» و «كاريل» و «ورسكن» يعلمون الشعب ذلك في صراحة ووضوح ، وقد رأى رسكن ضرورة أن «يقوم الفن على أساس من العقيدة الدينية والإخلاص والصدق والعدل»[4].

وبانتهاء عصر الملكة فيكتوريا ، ومع نهايات **القرن التاسع عشر** انتهى الصراع بين العلم والعقيدة لصالح العلم ، ولم تعد المسيحية بعد ذلك قوة يحسب لها أي حساب بل أهملها تماماً الأدباء والشعراء ، وقد تحولت العاطفة الدينية إلى صورة أخرى نلحظها عند جورج مور ، وشو ، وولز.

وإذا كان لكل فعل رد فعل ، فقد حاول بعض الكتاب إعادة المجد للدين ، والانتصار لقواعده القديمة وتقاليده ، وقد كان شعر فرانسيس تمبسون

(١) بارودي: المشكلة الأخلاقية والفكر المعاصر ص ٣.
(٢) أندريه كرسون: المشكلة الأخلاقية والفلاسفة ص ١٦٦.
(٣) محمود محمود: الأدب الإنجليزي ص ٢٧٠.
(٤) المرجع السابق ص ٢٦٩ ، ٣٠٣، ٢٧٩.

ردا على حركة الإهمال الديني هذه، ولكن كان هذا جهداً ضئيلاً أمام الكثرة من الأدباء الذين سايروا التيار الجديد للعصر الجديد.

إلا أنه قد ظهر في العقد الثالث من **القرن العشرين** اتجاه ديني قوي أعاد للدين مكانته في مجال النقد الأدبي، وقد تمثل هذا الاتجاه في «الإنسانية المسيحية» التي يمثلها بحق ت. س إليوت[1]. ويجدر بنا أن نشير إلى أن «إليوت» قد عاش موقفين متضادين. أولهما ذلك الموقف الذي اعتنقه قبل سنة ١٩٢٨، وقد رأى في ذلك الوقت أن الفنان متحرر من شتى قيود الدين والأخلاق والفلسفة والاجتماع، معنيّ فقط بعمله الأدبي، منصرف إلى توفير الأسس الجمالية له، ولذلك فهو يلبس لكل حالة لَبُوسها من عقيدة حتى يحقق في عمله الأدبي نوعاً رفيعاً من المتعة[2].

وقد بدأ موقف إليوت في التحول بعد سنة ١٩٢٨ عندما تحول إلى المذهب الأنجلو كاثوليكي، وقد كتب في مقدمته الجديدة لكتابه «الغابة المقدسة» ١٩٢٨ عن تخليه عن الشعر من حيث هو شعر، وفي مقدمة «من أجل لانسولت أندروز» كتب عبارته الصارخة: إنه كلاسيكي في الأدب، أنجلوكاثوليكي في المذهب، ملكي في السياسة[3].

وقد كان الشعور السائد بالخيبة الروحية التي عاناها بعض أصحاب الطبائع الحساسة في خضم النجاح المادي الذي سيطر على شتى مستويات الحياة سبباً في عودة إليوت إلى الدين، واعتناقه الكاثوليكية، وقد ظهر هذا جلياً في أشعاره، لا سيما منذ أن نظم قصيدته «أربعاء الرماد» سنة ١٩٣٠[4]، كذلك كان ن. إ. هيوم ممن أثروا في إليوت، «وقد استمد منه إلى حد ما

---

(١) د. إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي ص ٥٥.

(٢) ستانلي هايمن: مدارس النقد الأدبي الحديثة ص ١٥١، وانظر د. محمود الربيعي: في نقد الشعر ص ١٠٢ وما بعدها.

(٣) ستانلي هايمن: مدارس النقد الأدبي الحديثة ص ١٥٣، وانظر: لويز بوجان: الشعر ص ١٧٧.

(٤) لويز بوجان: الشعر ص ١٦٦، ١٦٧.

اتباعيته الكلاسيكية واعتقاده أن العقيدة هـي العنصر الحيوي في الدين ، وفي سبيلها يستطيع المرء أن يزدري العاطفة والشعائر، كما استمد منه مثله الأعلى في أن الفن والنقد إنما هـما في خدمة السنة الدينية والرجعية السياسية[1].

على أننا يجب أن ننوه بأن انتقال إليوت لم يكن سهلاً ميسوراً ، بل قد عاش صراعاً طويلاً في سبيل الإيمان المركز والخضوع الصادق ، وأن هـذا الصراع يتضح في شعره بقوة وصدق[2] ، ولعل قصيدته (مارينا) تنطق بهـذه المرارة وتعبر عن خيبة الأمل التي عاناهـا إليوت ورغبته في تغيير ما هـو موجود إلى ما هـو أفضل .

إذن فقد توصل إليوت أخيراً إلى اعتناقه «الاتباعية» أي اتباع السنة أو الأرثوذكسية ، واهـتمامه بفكرة المجتمع المسيحي ، وتفضيلـه لأنـواع من الأدب الماضي[3]. وجدير بالـذكر أن الأدب هـو المصـدر الأول لاتبـاعية إليوت ، إلا أن غايتها كانت إجتماعية ودينية[4] ، أي أن إليوت قبل كل شيء أديب وناقد يرى في عمله الأدبي المنبع الأول والمصدر الأساسي ، ولكنـه ينظر بعين أخرى إلى تلك الغايات التي ينصب عليها العمل الأدبي ، ويرى وجوب اقترانها بالدين والمجتمع . ويؤكد إليوت دائماً أهـمية ارتباط الأخلاق بالدين ، أي الأخلاق الدينية ، وعلى الدور المهم الذي تقوم به في تقويم النقد الأدبي ، وضرورة تدعيم النقد الأدبي بوجهـة نظـر أخـلاقية دينية[5] . ويرى وجوب أن تكون هـذه الأخلاق جماعية محكومة من قبل الكنيسة ، لا أن يعتد كل فرد بأخلاق ذاتية خاصة به تهدد بذاتيتها المخيفة المجتمع بأثره : يقول «حين تكف الأخلاق عن أن تكون أمراً موروثاً سيئاً ـ أي عادات للمجموعة ،

(١) ستانلي هـايمن : مدارس النقد الأدبي الحديثة ص ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٧٢ ، ١٧٣ .
(٢) لويز بوجان : الشعر ص ١٨٤ ، ١٨٥ .
(٣) ستانلي هـايمن : مدارس النقد الأدبي الحديثة ص ١٤٩ .
(٤) ستانلي هـايمن : مدارس النقد الأدبي الحديثة ص ١٥٢ ، ١٥٣ .
(٥) T. S. Eliot: Points of view P. 145
T. S Eliot: Religion and literature: In: Five approaches of literary criticism (Willbert Scott) P. 43.

شكلتها الكنيسة ، وصححتها ، ورفعت من شأنها ، بما لها من تفكير وتـوجيه دائمين ، وعندما يسير كل إنسان في الوجهة الخلقية التي كونها لنفسه ، عندئذ تصبح الذات أمراً ذا أهـمية مخيفة[1] .

إذن فالأخلاق التي يريدهـا إليوت أخلاق اتباعية وهـو يسير في هـذا متسقاً مع اعتناقه مذهـب «النقد الاتباعي» الذي يهدف إلى تحقيق النظـام ، وينفر من ، بـل يحـارب الفوضـى وتلـك الـذاتية المخيفـة التـي تبـدو في المـذهـب الرومانسـي ، ومـن ثم يرفض تلك النزعـة الـدنيوية في الأدب ، ويعدهـا خطراً محدقاً على القارىء الحديث . يقول إليوت «لقد أفسد الأدب الحديث كله ما أسميه النزعة الدنيوية» ، «وأنا في شك من أن يصبح قارىء الأدب الحديث رجلاً صالحاً»[2] .

وعلى الرغم من أن إليوت يعلن بصراحة أن دوره هـو دور المصلـح الأخلاقي[3] ، فإن هـذا لا ينفي عنه صفة الناقد الأدبي المعتد بالأصل الأول للأدب ، فهو يقرر أن المعايير الأدبية وحدهـا هـي القادرة على تقرير إذا كان هـذا (الشيء)أدب أو لا[4] . فاذا نجـح فنياً في انتـزاع صفـة «الأدب» بدأ عرضه على المعايير الدينية والخلقية لتبدأ مرحلة تقويمية .

ويرى إليوت أن ثمـة اختلاطـاً بين ما يرمـي إليه من دور الدين وعلاقته بالأدب وبين ما يشيع من الأدب الديني ، ولذلك يفرق بين أنواع ثلاثة من الأدب الذي يمسه الدين ، وبين ما يريده من الدين وعلاقته بالأدب كله . فالأول هـو ذلك الذي يطلق عليه «الأدب الديني» مثله مثل الأدب التاريخي أو الأدب العلمـي ، أي معالجـة الكتابـات التـاريخية لكلارنـدون وجيبـون (أعظم المؤرخين الإنجليز) ، أو أن نعالج كتاب المنطق لبرادلي ، أو التاريخ

---

(١) ستانلي هـايمن : مدارس النقد الأدبي الحديثة ص ١٤٧ .
(٢) المرجع السابق ص ١٥٧ .
(٣) المرجع السابق ص ١٥٧ .
(٤) Five Approaches Of Literary Criticism P. 43.

الطبيعي لبوفون بأسلوب أدبي ، فإن قراءتنا لهذه الكتابات من أجل قيمتها الأدبية وحدها أمر غير مجد ، كذلك إذا اعتبر رجال الدين أن الكتاب المقدس عمل أدبي ، أو اعتقدوا أنه أرفع آثار النثر الإنجليزي كانوا جد مخطئين ، فهو لا يعدو - برغم معالجته بأسلوب أدبي - أن يكون سجلاً لكلمة الله[1] .

والنوع الثاني يتمثل فيما يسمى الشعر الديني أو التعبيري ، ويعتقد قارىء الشعر المتذوق له لأول مرة أن الشاعر الديني ذلك الذي يعالج جزءاً محدوداً ، ولذلك يرى هذا القارىء أنه شعر أقل مرتبة[2] . ويذكر إليوت أن فون ، وساوثول وجورج هربرت وهوبكنز شعراء دينيون بالمعنى المحدود ، وهم ليسوا شعراء عظاماً بالمعنى الذي كان عليه دانتي أو كورني أو راسين ، لأن هؤلاء كانوا شعراء دينيين عظاماً حتى في مسرحياتهم التي لا تمس الموضوعات المسيحية[3] .

إذن فاليوت يرى أن فون وساوثول وجورج هربرت وهوبكنز يفتقدون إلى هذه الروح الدينية المتغلغلة في أعماق الشعراء العظام أمثال دانتي وكورني وراسين وكذلك تبدو أشعارهم محدودة القيمة ، تفتقر إلى الصدق الذي يظهر في كل أعمال دانتي وكورني وراسين .

أما النوع الثالث من الأدب الديني ، فهو كما يسميه إليوت - أدب الدعاية - أي ذلك الأدب الذي ينتجه رجال يرغبون بإخلاص في تأييد قضية الدين ، وهو يقسم هؤلاء الشعراء إلى نوعين : نوع مخلص متحمس وذو موهبة مثل تسشترتون ، وهذا النوع قادر على إبداع قصص ممتعة من قبيل «الرجل الذي كان الخميس» والأب «براون» للسيد تسشترتون ، ونوع آخر متحمس ولكن تعوزه الموهبة ، فإذا بإنتاجه هزيل سلبي[4] .

---

(١) Five Approaches Of Literary Criticisme P. ''. ':.

(٢) Ibid P 95

(٣) Ibid P 46

(٤) Ibid, P. 40

هـذه هـي الأنواع الثلاثة للأدب الديني ، شرحها إليوت ليزيل الخلط بينها وبين ما يريده من الدين وعلاقته بالأدب حيث يرى كل هـذه الأنواع لا علاقة لها بـ (علاقة الدين بالأدب) «لأنها عمليات واعية في عالم يفترض فيه أن الدين والأدب ليسا أمرين متصلين» أما ما يريده إليوت فهو شيء آخر «إنه يريد أدباً مسيحياً على نحو لا شعوري أكثر مما هـو متعمـد»[1] ، أي هـذا الروح المسيطر ، الذي لا يستطيع أن ينفصل عن صاحبه مهما كان موضوع الأدب الذي يعالجه ، مثلما كان دانتي وكورني وراسين مسيحيّي الروح حتى في أعمالهم البعيدة في مواضيعهـا عن المسيحية . ويذكر إليوت أن هنـاك اختلافاً بين القارىء والمؤلف ، فإذا حاول القـارىء أن يحمـل معتقداتـه الدينية والخلقية في ناحية ، وأن يق [illegible] ـل التسـلية أو من أجـل المتعـة الجمالية فإن المؤلف لا يعترف من الناحية الفعلية ، بمثل هـذا الفصل ، مهما كانت نواياه الواعية عند الكتابة[2] . أيضاً فالقارىء لا يستطيع ـ مهما ادعى أنه يقرأ للتسلية أو للإستمتاع الجمالي ـ الانفكاك من أثر العمل الأدبـي ، ذلك الأثر الشامل الذي يؤثر في كل كيانه الخلقي والديني[3] .

ولهذا الأثر الخطير الذي يؤثر به الأدب في شتى حواسنـا يؤكد إليوت ضرورة الالتزام بالروح الديني في الأعمال الأدبية سواء لدى المؤلف عنـد إبداعه ، أو لدى القارىء عند اختياره لما يقرأ : يقول إليوت : أن علينا كقراء للأدب ، أن نعرف ما الذي يجب أن نميل إليه ، وعلينا كمسيحيين فضلاً عن كوننا قراء للأدب ، أن نعرف ما الذي يجدر بنا أن نميل إليه ، وعلينا كرجال أمناء ، ألا نفترض أن أي شيء نميل إليه هـو ما يجدر بنا أن نميل إليه . وعلينا كمسيحيين أمناء ، ألا نفترض أننا نميل إلى ما يجدر بنا أن نميل إليه . وآخر شيء أرغب فيه هـو أن يكون هناك أدبـان ، أحدهـمـا للعالـم المسيحـي ، والآخر للعالم الوثني . وأنا أعتقد أن ما يقع على عاتق كل المسيحيين هـو

---

(١) Ibid

(٢) Ibid P.48

(٣) Ibid P.51

واجب الحفاظ الشعوري على مقاييس ومعايير معينة للنقد، فوق تلك المقاييس التي يطبقها بقية العالم، وأن يختبر بهذه المقاييس والمعايير كل ما يقرؤه[1].

وتعد قصيدة الأرض الخراب لإليوت من أهم أشعاره التي لقيت رواجاً عظيماً، وأثرت تأثيراً بالغاً في قارئيها، يقول عنها (روبرتس): إن قصيدة الأرض الخراب بالنسبة لقراء كثيرين تؤدي وظائف الأسطورة، فالحياة لها قيمتها لمجرد أنه كان في الإمكان كتابة مثل هذه القصيدة[2].

ولكن هذا الرأي ـ فيما يبدو ـ لا يوافقه عليه رستوفر هاملتون إذ يرى أنه برغم امتياز القصيدة وأهميتها التاريخية، إلا أنها ليست قصيدة فحسب، ولا هي بأكملها قصيدة، وإنما هي أيضاً معرض أخلاقي، وبذلك فلها علاقة مباشرة بالسلوك من حيث كونها معرضاً أخلاقياً وليس من حيث كونها قصيدة، وحتى من هذه الناحية فلا يبدو فيها إلا اهتمام رجل الأخلاق الذي قصارى ما يستطيعه هو أن يمهد الطريق للدين، ولا تستطيع في ذاتها أن تغتصب مكان الدين[3].

---

(١) (1) Five Approaches Of Literary Criticisme P. 54

(٢) رستوفر هاملتون: الشعر والتأمل ص ٢٢٥.

(٣) المرجع السابق ص ٢٢٥، ٢٢٦.

الفصل الثاني

قضية الصدق والكذب

١ ـ الصدق والكذب عند نقاد العرب :

تتصل قضية الصدق والكذب اتصالاً وثيقاً بالدين والأخلاق منذ عرفت الإنسانية الدين والأخلاق، نجد ذلك واضحاً في الديانة المصرية القديمة[١]، وفي إحدى الوصايا العشر في الديانتين اليهودية والمسيحية نهى عن الكذب. وقد وردت مادة «صدق» في القرآن الكريم ٩٦ مرة، ووردت مادة «كذب» فيه ٣٠٧ مرات، وفي هذا دليل لا شك فيه على اهتمام الأديان بمفهومي الصدق والكذب. وقد أمر الله عز وجل ـ باستعمال الحق والصدق، ووصف نفسه بهما فقال (ومن أصدق من الله قيلا) (النساء الآية ١٢٢) . . و ﴿ قل جاء الحق وزهق الباطل. إن الباطل كان زهوقا﴾ الإسراء ٨١، ولو لم يكن في شرف الحق والصدق إلا أن جميع الأمم على كثرتها واختلافها في طبائعها تمدحهما . . ، فلا ترى أحداً إلا وهو يحرص أن يصدق في قوله . . حتى إن الكاذب إنما يكذب ليصدق على كذبه، فطلب الصدق قصده ونيله

(١) سليم حسن : الأدب المصري القديم ص ١٨٤ز

بغيته . . . وإن كانت أحد من المموهين على الناس فإنما يزخرف لهم باطله حتى يقيمه مقام الحق الذي يقبل ويعمل به ، وكفى بهذا فضيلة للحق والصدق[1] .

على أن المعنى اللغوي للصدق والكذب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع ، فإن وافقه فذلك الصدق ، وإن خالفه فذلك الكذب ، وثمة تفريعات على هذا المعنى بإضافة بعض العناصر الأخرى كاعتقاد المتكلم ، أو إقرار العقل به أو غير ذلك مما سنعرض له . ويرتبط بهذه التفريعات اقتراب مفهومي الصدق والكذب من مفاهيم أخرى كالصحة والخطأ والمبالغة ، والإفراط والإغراق والغلو والإحالة والتخيل إلى غير ذلك مما يأتي بيانه .

ولما كان الصدق والكذب مرتبطين بحياة الناس الاجتماعية والإنسانية ، وكان الأدب وشعره ونثره نشاطاً إنسانياً مرتبطاً بالحياة الاجتماعية والنفسية للناس ، فقد نقل هذا المفهوم من دائرة الدين والأخلاق إلى الشعر ، وأصبح الصدق معياراً من معايير قبول الشعر والحكم بجودته عند بعض الناس والنقاد ، وقد أشرت في الفصل السابق إلى أن الرسول ﷺ قال «إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه»[2] وكان عمر بن الخطاب رضي الله عنه معجباً بشعر زهير لأسباب منها أنه «لا يمدح الرجل إلا بما فيه»[3] .

وقد آمن بعض الشعراء بضرورة تحقق مفهوم الصدق في الشعر ، فهذا حسان ابن ثابت رضي الله عنه يقرر ذلك في صراحة ، ووضوح قائلاً :

وَإنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ ... بَيْتٌ يُقَالُ إذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا[4]

فناط الحكم على جودة الشعر بمدى إقرار السامع بصدقه .

---

(١) البرهان في وجوه البيان ص ٢١٧ .

(٢) ابن رشيق : العمدة حـ ١ ص ٢٧ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ١٤٤ جـ ١ .

(٤) عبد القاهر : أسرار البلاغة ص ٢١٨ .

فإذا أردنا أن نتبين وجهة نظر النقاد والبلاغيين العرب في هـذه القضية ، وجدنا القزويني ينص على أن الخبر قسمان : صادق.وكاذب[1] ، ولكنه يشير إلى أن الخبر عند الجاحـظ ثلاثـة أقسـام: صادق وكاذب ، وغير صادق ولا كاذب ، لأن الحكم إما مطابق للواقع مع اعتقاد المخبر له ، أو عدمه ، وإما غير مطابق مع الاعتقاد أو عدمه ، فالأول أي مطابق للواقع مع الاعتقاد ـ هـو الصادق ، وغير المطابق مع الاعتقـاد هـو الـكاذب ، والثانـي والرابـع ـ أي المطابق مع عدم الاعتقاد ، وغير المطابق مع الاعتقاد كل منهما ليس بصادق ولا كاذب[2] .

فإذا جاز لنا أن نستعير من العلوم الرياضية معادلاتها أمكننا أن نصوغ رأي الجاحظ في المعادلات الآتية :

+ واقع + إعتقاد = صدق

− واقع + إعتقاد = كذب

+ واقع − إعتقاد = لا صدق ولا كذب .

− واقع − إعتقاد = لا صدق ولا كذب .

وقد اتفق حازم القرطاجني مع الجاحظ في القسمة الثلاثية للخبر ، ولكنه خالفه في القسم الثالث مع ملاحظة أنه عدل عن مصطلح الخبر إلى مصطلح «الأقاويل الشعرية» ، فالجاحظ يرى من الخبر ما لا يمكن الحكم عليه بصدق ولا كذب ، أما القرطاجني فيرى أن من الأقاويل الشعرية ما يجتمع فيه الصدق والكذب ، يقول : «إن الأقاويل الشعرية منها ما هـو صدق محض ، ومنها ما هـو كذب محض ، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب «وهـو ينص على أن «الإفراط» هـو القسم الذي يجتمع فيه الصـدق والـكذب» فإن الشاعـر إذا وصف الشيء بصفة موجودة فيه فأفرط فيها كان صادقاً من حيث و

---

(١) القزويني : الإيضاح ص ٨٦ حـ ١ .

(٢) المرجع السابق .

الصفة ، وكاذباً من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد[1] .

على أن الصدق والكذب وما يتصل بهما من مصطلحات أخرى مفاهيم متشابكة ومتداخلة ، والفصل بينها أمر عسير قد يترتب عليه تكرار القول حين الحديث عن أحدها دون الآخر ، لكننا مع ذلك مضطرون إلى الفصل بينها بقصد دراسة كل منها على حدة بحيث تتكشف لنا جوانبه وتتضح لنا حدوده متجاوزين عن الوقوع في التكرار في بعض المواضع .

أولاً : الصدق :

اختلف النقاد وفلاسفة المسلمين في تحديد مفهوم الصدق ، فقال أكثرهم : صدق الخبر مطابقة حكمه للواقع[2] ، وقال النظام : صدقه مطابقة حكمه لاعتقاد المخبر صواباً كان أو خطأ . واحتج على ذلك بقوله : إن من اعتقد أمراً فأخبر به ، ثم ظهر خبره بخلاف الواقع ، يقال : ما كذب ولكنه أخطأ ، كما روى عن عائشة رضي الله عنها أنها قالت فيما شأنه كذلك : ما كذب ، ولكنه وَهِم[3] .

ولعلنا نلحظ اهتمام النظام باعتقاد المتكلم ، وقد رأى أن عليه المعول عند الحكم على صدق الخبر ، وأن شريطة صدقه في أن يكون موافقاً لاعتقاده سواء أكان هذا الاعتقاد صواباً أم خطأ . فإن كان صواباً فبها ونعمت ، أما إن كان الخطأ ، فما دام لم يتعمده ، فلا يجوز القول بأنه كذب ، بل وهم أو أخطأ .

أما الجاحظ فقد اهتم مثل أستاذه النظام باعتقاد المتكلم ، إلا أنه رأى أن الخبر الصادق هو ما طابق الواقع مع اعتقاد المخبر له[4] ، فدل بهذا على أهمية حصول الصدق الخارجي ؛ أي سلامة القضية وصحتها في حد ذاتها ،

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ص ٧٩ .

(٢) الإيضاح جـ ١ ص ٨٦ ، وانظر أرسطو في الشعر ص ٢١١ ترجمة وتحقيق د . شكري عياد .

(٣) الإيضاح جـ ١ ص ٨٦ .

(٤) الإيضاح جـ ١ ص ٨٦ .

ثم اعتقاد المخبر لها بها. وفي هـذا اختلاف بينه وبين أستاذه النظام حيث أشار النظام إلى أهـمية الاعتقاد في الدرجة الأولى حتى يصبح الخبر صادقاً، والجاحظ قد أعطى «الاعتقاد» حقه أيضاً حين قال: إن مطابقة الخبر للواقع مع عدم اعتقاد المتكلم له يخرجه من حيز الصدق إلى أن يكون غير صدق ولا كذب، واحتج بقوله تعالى: «أفترى على الله كذباً أم به جنة؟ فإنهم حصروا دعوى النبي ﷺ - الرسالة في الافتراء والإخبار حال الجنون، بمعنى امتناع الخلو، وليس إخباره حال الجنون كذباً، لجعلهم الافتراء في مقابلته، ولا صدقاً، لأنهـم لم يعتقـدوا صدقـه فثبـت أن من الخبـر ما ليس بصـادق ولا بكاذب[1].

على أن فلاسفة المسلمين ومن قفى على أثـرهـم من النقـاد كحـازم القرطاجني مثلاً لا يعتدون بالصدق في الشعر إلا إذا كان مُخَيِّلاً، إذْ الشعر كما يقررون تخييل، والتخييل لا نظر فيه إلى صدق أو كذب، بل إلـى انفعـال النفس به من غير رويه وفكر واختيار. يقول ابن سينا: «إن الشعر هـو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعنـد العـرب مقفـاة» ثم يقـول: «والمخيل هـو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسـط عن أمـور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق به[2].

وابن سينا يرى أنه لا بد من أن يلحق الصدق بشيء تأنس له النفس لأن هـذا قد يجعله يفيد التصديق والتخيل معاً، أما الصدق المشهور فمفروغ منه، ولا يثير في النفس انفعالاً، كذلك الصدق المجهول لا يتلفـت إليه، يقـول (... الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حرف عن العادة أو ألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل)[3].

---

(١) القزويني: الإيضاح جـ ١ ص ٨٦.

(٢) انظر الشفاء ص ٢٤.

(٣) انظر الشفاء ص ٢٤.

فإذا وصلنا إلى ابن طباطبا ٣٢٢ هـ وجدناه مهتماً بالصدق، وقد اعتده قوام الشعر الجيد: يقول: «والفَهْم يأنَس من الكلام بالعدل الصواب الحق»[١]، ويوضح د. إحسان عباس مفهوم ابن طباطبا عن الصدق بأنه يعني السلامة التامة من «الخطأ» في اللفظ، والجور في التركيب، والبطلان في المعنى، أي هو أن يتمتع الشعر بالاعتدال بين هذه العناصر جميعاً، فإذا هو بسبب هذا الصدق شيء جميل، لأن ميزان الصواب «قَبِلَ ما فيه من لفظ ومعنى وتركيب»[٢].

وهذا المفهوم للصدق ـ عند ابن طباطبا ـ يعد مفهوماً عاماً، ولا بد من أن يتحقق هذا الصدق في الفنان نفسه، وفي بعض عناصر العمل الفني، ولهذا يرى د. إحسان أن لفظة الصدق متفاوتة الدلالة عند ابن طباطبا[٣]، فهو يذكر لنا جملة أنواع من الصدق:[٤]

١ ـ **الصدق عن ذات النفس** بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها[٥]، وهذا يشبه ما نسميه «الصدق الفني» أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية[٦].

٢ ـ **صدق التجربة الإنسانية عامة**: وهي أن تتحلى الأشعار بما هو قائم في النفوس والعقول، وأن تظهر ما هو كامن في الضمائر، فيبتهج السامع لما وجد عليه هذه الأشعار مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً، أو أن تودع في هذه الأشعار حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة[٧].

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ١٤.

(٢) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤٢.

(٣) المرجع السابق.

(٤) انظر د. إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥.

(٥) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ١٤، ١٥، ١٦.

(٦) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤٢.

(٧) عيار الشعر ص ١٢٠.

٣ ـ الصدق التاريخي: ويذكر د. إحسان عباس أن ذلك يتمثل عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام، وهنا يجيز ابن طباطبا للشاعر إذا اضطر أن يزيد أو ينقص على شرط أن تكون «الزيادة والنقصان يسيرين غير محوجين لما يستعان لهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه»[١].

وذلك كقول الأعشى فيما اقتصه من خبر السموأل:

كُنْ كالسَّمَوْأَلِ إِذْ طَافَ الهُمَامُ بِهِ ... في جَحْفَلٍ كَزُهَاءِ اللَّيْلِ جَرَّار
بالأَبْلَقِ الفَرْدِ في تَيْمَاءَ مَنْزِلُه ... حِصْنٌ حَصِينٌ وَجَارٌ غَيْرُ غَدَّارِ[٢]

٤ ـ الصدق الأخلاقي: وهو ما ذكره ابن طباطبا حين قال: إن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً، وافتخاراً ووصفاً، وترغيباً وترهيباً، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر. . . وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق فيحابون بما يثابون، أو يثابون بما يحابون[٣].

ويعلق د. إحسان على كلام ابن طباطبا بقوله: الصدق الأخلاقي هو ما لا يدخل فيه للكذب بنسبة الكرم إلى البخيل، أو نسبة الجبن إلى الشجاع، وإنما هو نقل للحقيقة الأخلاقية على حالها، وهذا يتبين في المدح والهجاء، كما يتبين في غيرها من الفنون، وهو موقف يذكرنا بثناء عمر رضي الله عنه على زهير، وأنه كان يمدح الرجل بما فيه[٤].

٥ ـ الصدق التعبيري: ويرى ابن طباطبا أن على الشاعر أن يعتمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته[٥]، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان

(١) عيار الشعر ص ٤٣، وانظر د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤٣.
(٢) عيار الشعر ص ٤٣.
(٣) المرجع السابق ص ٩.
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤٣.
(٥) عيار الشعر ص ٦.

أو ثلاثة معان من هـذه الأوصاف قوي التشبيه ، وتأكد الصدق فيه ، وحسـن الشعر به للشواهـد الكثيرة المؤيدة له[1] .

فما كان من التشبيه صادقاً قلت في وصفه كأن ، أو قلـت ككذا ، ومـا قارب الصدق قلت فيه : تراه أو تخاله أو يكاد[2] .

أما صاحب الموازنة فقد أورد أبياتاً للبحتري هي :

أَيَا سَكَنـاً ماتَ الفِـراقُ بأنسِهِ ... وحَـالَ التَّعـادِي دُونَـهُ والتَّزَيُّلُ
بِكُرْهِـي رِضَـا العُـذَّال عَنّـى وإِنَّهُ ... مَضَـى زَمَـنٌ قد كُنْـتُ فِيه أَعْذِلُ
فَلاَ تَعْجَبَا إِنْ لَمْ يَغُلْ جِسْمِيَ الضَّنَى ... ولم يَخْتَـرِمْ نَفْسِـي الْحِمَـامُ الْمُعَجِّلُ
فَمِـنْ قَبْـلُ بَانَ الْفَتْـحُ عَنّـى مُوَدِّعاً ... وَفارَقَنِـي شَفْعـاً لَهُ الْمُتَوَكِّلُ
فَمَا بَلَغَ الدَّمـعُ الَّـذِي كُنْـتُ أَرْتَجِي ... وَلاَ فَعَلَ الْوَجْـدُ الَّـذي خِلْـتُ يَفْعَلُ
وَمَا كُلُّ نِيرَانِ الْجَوَى تَحْـرِقُ الْحَشَا ... وَلاَ كُلُّ أَدْوَاءِ الصَّبَابَـةِ تَقْتُلُ

وعلق عليها بقوله : وقـد كان قوم من الـرواة يقولـون : أجـود الشعـر أكذبه . ولا والله ما أجوده إلا أصدقه ، إذ كان له من يخلصه هـذا التخليص ، ويورده هـذا الإيراد على حقيقة الباب[3] .

ولعل ما جعل الآمدي يفضل الصدق هـنا هـو ما رآه من إحساس صادق عند الشاعر ، وهـو في الوقت نفسه معبر عن واقع حقيقـي يتسـم بالصـدق ، فتلاقى الصدقان في الأبيات فخرجت هـذا المخرج الرائق .

ولعلنا نلمس رأي المـرزباني فيما نقله عن محمد بن يزيد النحوي حيث يقول «الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفـى علـى غيره ، وساقـه برصف قوى ، واختصـار قريب ، وعدل فيه عن الإفراط»[4] . وليس يخرج كلامـه عن اتسـاق القضية

(١) المرجع السابق ص ١٧ .
(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٢٣ .
(٣) الآمدي : الموازنة ص ٥٧ ، ٥٨ جـ ٢ .
(٤) الموشح ص ٢٤٣ .

برمتها، فالصدق هو الصدق الواقعي، أي مطابقة الواقع والحقيقة كما هي حاصلة في الخارج.

ولقد حاول عبد القاهر الجرجاني ٤٧١ هـ أن يفسر «خير الشعر أصدقه» أو كما قال حسان:

وَإنَّ أَحْسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ   بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أنشَدْتَه صَدَقَا

بقوله: فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى، وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال، كما قيل: كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما فيه[1].

ويتضح لنا من نص عبد القاهر مدى اهتمامه بتفسير الصدق على أساس أخلاقي كذلك رأى أن من مال إلى اعتماد الصدق في الشعر كان ترك المبالغة والإغراق والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجزي من العقل على أصل صحيح، أحب إليه، وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر[2]، ومثله قول الشاعر:

إِذَا أَنْتَ أَكْرَمْتَ الْكَرِيمَ مَلَكْتَهُ   وَإِن أَنْتَ أَكْرَمْتَ اللَّئِيمَ تَمَرَّدَا

فقوله هذا معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة ويعطيه من نفسه أكرم النسبة، ويتفق العقلاء على الأخذ به...

ومثله أيضاً قول الشاعر:

لاَ يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِن الأَذَى   حَتَّى يُرَاقَ عَلَى جَوَانِبِه الدَّمُ[3]

وبعد أن يعرض عبد القاهر لمفهوم الصدق ينتصر له، فهو يقدر العقل،

(١) عبد القاهر: اسرار البلاغة ص ٢١٨، ٢١٩.
(٢) المرجع السابق ص ٢١٩.
(٣) أسرار البلاغة ص ٢١١، ٢١٢، ٢١٣.

ولذا ينتصر له ولأحكامه ، يقول : «والعقل بعدُ على تفضيل القبيل الأول وتقديمه ، وتفخيم قدره وتعظيمه*، وما كان العقل ناصره ، والتحقق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه ، وقد قيل : الباطل مخصوم وإن قضي له ، والحق مفلج ، وإن قضي عليه . هذا ومن سلم أن المعاني المعرقة في الصدق المستخرجة من معدن الحق ، في حكم الجامد الذي لا ينمى فانظر إلى قول أبي فراس :

وَكُنَّا كَالسِّهَامِ إِذَا أَصَابَتْ مَرَامِيهَا فَرَامِيهَا أَصَابَا

ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه ، معترفاً بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس التي هو أبو عذرتها ، والسابق إلى إثارة سرها[1] .

وظاهر أن عبد القاهر في تفسيره للصدق في الشعر يجعل المعاني التي يشهد العقل بصحتها صادقة ، وصدقها عنده لا يعني مطابقتها للواقع ، بل موافقة العقل في مقاييسه يقول د. شكري عياد «فهو - يعني عبد القاهر - ينبه إلى أن المقصود بالصدق والكذب هنا هو موافقة الحقيقة العامة للجنس لا الحقيقة الشخصية للفرد المقول فيه فليست العبرة بكون الفرد الممدوح مثلاً مستحقاً للمدح أو الذم . . . وإنما العبرة بما يركبه الشاعر إلى غرض من موافقة العقل في مقاييسه أو احتيال على خداعه وتضليله ، فإذا كان موافقاً للعقل كان المعنى حقيقياً ، وإذا كان غير موافق للعقل كان المعنى مخيلاً»[2] .

ولقد أصبحت المعاني التي يشهد العقل بصحتها أمراً مقرراً في باب من أبواب «عمود الشعر» السبعة التي حددها له المرزوقي وهو باب «شرف المعنى وصحته» يقول : «فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطفت له جَنْبَتَا القول والاصطفاء مستأنساً بقرائنه خرج وافياً وإلا انتقص بمقدار شوبه»[3] .

---

* يقصد بالقبيل الأول «المعاني التي بنيت على الصدق لتأييد العقل لها» .

(١) أسرار البلاغة ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .

(٢) ارسطو : في الشعر ص ٢٥٩ .

(٣) انظر شرح الحماسة ص ١٠ .

ويشير أستاذنا د. هدارة إلى أن عيار المعنى في هذا العمود من حيث قبول العقل والفهم على السواء يبدو منطقياً من الوجهة الظاهرية، ومقبولاً عند جميع النقاد والشعراء في كل عصر وفي كل مكان، لكن تفسير هذه النقطة من وجهة عملية لا بد أن يكون محل خلاف، وقد كان كذلك بالفعل فهو مصدر من مصادر الخصومة بين القدماء والمحدثين[1].

ومن هنا ذهب ابن أبي الأصبع إلى تفضيل الصدق، والاحتجاج بجملة من الأشعار التي عبر أصحابها فيها بصدق، ليدل على نجاحها ونجاحهم في توخي جانب الصدق. ومنها قول زهير:

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِىءٍ مِنْ خَلِيقَةٍ   وَإنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاس تُعْلَمِ

كذلك قول الخطيئة:

مَنْ يَفْعَلِ الْخَيْرَ لاَ يَعْدَمْ جَوَازِيه   لاَ يَذْهَبُ الْعُرْفُ بَيْنَ الله وَالنَّاسِ

ويذكر ابن أبي الأصبع أن هذه الأشعار في الطبقة العليا من البلاغة وإن خلت من المبالغة، ويرى أن الصدق وترجيحه مذهب أكثر الفحول[2].

وأما حازم القرطجني ت ٦٨٤ هـ فيتحدث عن الصدق من حيث وجوده في الشعر، ومتى يجب استخدامه، فيذكر أن الشاعر إذا قصد إلى تحسين حسن، وتقبيح قبيح فإنه متمكن من القول الصادق...، ويذكر أن أكثر أقوال الشعراء في هذين القسمين ـ إذا لم يقصدوا المبالغة فيما يحاكونه ويصيفونه ـ صادقه[3].

وقد حاول حازم أن ينفي شبهة أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة فرأى ـ كما قال ابن سينا من قبل ـ أن الصدق والكذب كليهما داخلان في مفهوم التخييل عنده، فالصدق عنده يمكن أن يكون مخيلاً، وكذلك الكذب،

(١) أنظر اتجاهات الشعر في القرن الثاني ص ١٧١.

(٢) تحرير التحبير ص ١٤٨.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ٧٣.

يقول: «وإنما احتججت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد رده أبو على بن سينا في غير موضع من كتبه، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب[1].

ويلاحظ د. شكري عياد «أن حازماً» وإن جعل للمعاني الصادقة المرتبة الأولى في الشعر فإنه لم ينظر إليها من حيث صدقها كما نظر إليها عبد القاهر، بل إنما قدمها لأنها أقوى من التخييل، فهي لا تثير في الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة[2].

ثم يوضح حازم أن التشبيه والمحاكاة من جملة الصدق، ليسا من جملة كذب الشعر، لأن المشبه مخبر «أن شيئاً أشبه شيئاً، وكذلك هو بلا شك، ولأن التشبيه بإظهار الحرف وإضماره قول صادق، إذا كان في أحد الشيئين شبه من الآخر، وورد التشبيه في القرآن لأن الماء يشبه السراب بلا شك، والهلال شبيه بالعرجون القديم ولا بد. وكذلك جميع تشبيهات الكتاب العزيز، والشبه فيها ظاهر. فقد تبين أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب بينهما إلا بالإفراط وترك الاقتصاد[3].

ويذكر حازم أن للأقاويل الشعرية مواطن حقيقة بتوخي الصدق وهي المتعلقة بمناصحة ذوي التصافي[4].

وفي النهاية ينتصر حازم للصدق إذ أنه يحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً، وليس يحرك الكذب إلا حيث يكون فيه بعض خفاء، أو حين

---

(١) أنظر منهاج البلغاء ص ٨١.

(٢) أنظر في الشعر أرسطو ترجمة وتحقيق د. شكري عياد ص ٢٦٩.

(٣) كنهاج البلغاء ص ٧٥.

(٤) المرجع السابق ص ٨٤.

يبدع الشاعر إبداعاً عظيماً، ولكن تحريكها دون تحريك الصدق إذا تساوى فيهما الخيال[1].

فإذا تركنا القدماء إلى المحدثين رأينا اختلاف مفهوم الصدق في الشعر لديهم عما ألفه القدماء، فعلى حين اهـتم معظم القدماء الذين عرضنا لهم، بالصدق الواقعـي، فيمـا عدا النظـام، ولـم يعرضـوا للصـدق الفنـي، رأى المحدثون أن صدق الأديب في التعبير عن عاطفتـه التـي أحس بهـا فعـلاً، وإعلان عقيدته التي اعتقدهـا، وليس يعني أن يكون تام المطابقة للواقع بكل حذافيره[2].

فالصدق الذي يريده د. النويهي من الأديب أن يقول بلسانه حقيقة ما في قلبه فإن قالها فهو صادق بمعنى الصدق الأدبي، وإن خالف كلامه الواقع بعض الأشياء، وإن لم يقلها فهو كاذب بمعنى الكذب الأدبي، ولا يشفع له أن يطابق كلامه واقع الحال مطابقة تامة[3]، ويعطينا د. النويهي مثالاً على كلامه بالمتنبي وموقفه مع كافور الأخشيدي، فيرى أن المتنبـي كان صادقـاً (بالمعنى الفني أو الأدبي) حينما هـجا كافوراً، برغم كذبه واقعياً، فقد كان كافور قائداً عظيماً، إلا أن كره المتنبي له جعله يهجوه، ويكسوه ذماً، ويوسعه شتماً، فصدقه مع نفسه جعله صادقاً فنياً كاذباً واقعياً أما حينما مدحه فقد جاء مدحه غثا كاذباً، وإن وافق الحقيقة، لأنه خالف حقيقة شعوره واعتقاده[4].

ولا يفوتنا أن نذكر أن هـذا الصدق الفني الذي يطالب به الناقد لا صلة له بالصدق الأخلاقي، بل قد يخالفه ويقف إزاءه، لأنه لا يعتمد على الحقيقة بل على اعتقاد الشاعر، ولهذا فقد يجرد الشاعر ذا فضل من فضله أو يهـب

(١) المرجع السابق ص ٨١.

(٢) د. محمد النويهي: عنصر الصدق في الأدب ص ٣٨، وانظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي ص ٢١٤.

(٣) د. النويهي: عنصر الصدق في الأدب ص ٤٠.

(٤) المرجع السابق ص ٤١.

لئيماً حقاً ليس له ، فالمعول الأساسي على إحساس الشاعر واعتقاده .

إذن فلكي يتصف الأديب بالصدق لا بد أن تتوافر له الشروط الأربعة التالية ، كما فصلها د. النويهي :

١ ـ أن تكون عاطفته التي يدعيها قد ألمت به حقاً ، وأن تكون عقيدته التي بينها هي عقيدته الحقيقية في الموضوع الذي يتناوله[١] أي أنه يبين مدى أهمية عاطفة الشاعر وما تنطوي عليه ، ثم اعتقاده العقلي للقضية ، ولعل القدماء لم يحفلوا إلا بالاعتقاد العقلي ، ولم يراعوا المسألة النفسية العطفية ، ولم يدخلوها في حسبانهم .

٢ ـ أن تكون حدة تصويره ناشئة من حدة شعوره ، وقوة حساسيته لا عن رغبة في المبالغة والتهويل [٢] ونفهم ضمناً من هذا أن الناقد لا يخرج قول الشاعر من الصدق إذا مال فيه إلى المبالغة والتهويل شريطة أن يكون هذا صادراً عن حقيقة مشاعره ، ومعبراً ، بصدق عما يحسه . فإذا كان فقط من أجل التهويل خرج عن حيز الصدق .

٣ ـ ألا يخالف تصويره النواميس البدائية للكون كما نعرفه ، ولا حقيقة السلوك الإنساني فيما نخبره من البشر في تجاربهم ومواقفهم[٣] ، أي أن الاستحالة تخرج من الصدق . ويذكر د . النويهي أن بيت أبي نواس :

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتَّى إِنَّهُ   لَتَخَافُكَ النُّطَفُ الَّتِي لَمْ تُخْلَقِ

خارج عن حيز الصدق لأنه خالف نواميس الوجود البدائية التي لا يرضى عن مخالفتها[٤] .

٤ ـ أن يكون شأن صنعته أن تزيد عاطفته جلاءً ، وقرباً ، لا أن تقف

(١) المرجع السابق ص ٧٠.

(٢) د. النويهي : عنصر الصدق في الأدب ص ٧٠.

(٣) المرجع السابق .

(٤) المرجع السابق نفسه .

أمامها حجاباً يشغلنا بتأمله عن النظر فيها[1].

وعلى الرغم من اهتمام الدكتور النويهي بالصدق الفني في الأدب، فإنه قد عده شرطاً أولياً لتقبل الأدب، وعد وجوده ليس أكثر من مدخل أساسي للنظر في الإنتاج الأدبي.. ثم تأتي بعده جملة أشياء، ويذكر أنه «ليس معنى أهمية الصدق أن نضطر إلى قبول كل إنتاج لصدقٍ في التعبير عن عاطفة منشئة، وأن يكون ضاراً بالمجتمع أو معادياً لقيمنا الأخلاقية أو الدينية أو الوطنية[2].

ومرة أخرى نقترب من دائرة الأخلاق ونلحظ مدى اهتمام النقاد بها سواء أكانوا من القدماء أم من المحدثين، ومدى الدور الذي تقوم به في توجيه الأدب، ووضع قواعده.

ويحاول د. النويهي أن يقسم الإنتاج الأدبي أربعة أصناف عامة واسعة، ويعطي الصدارة لهذا الإنتاج الذي يحقق الشاعر الصدق فيه، ويؤدي به إلى الإنسانية خدمة جليلة تزيد تقدير الناس للخير والحق[3] على حين يرفض إنتاجين: أولهما ذلك الذي ينتفي عنه الصدق، وهو شرط الأدب الأساسي ـ كما وضحنا آنفاً ـ وثانيهما ذلك الذي يحقق الصدق، إلا أنه يحقق إلى جواره ضرراً شديد الخبث. أما الصنف الرابع فهو الذي لا يحقق غرضاً نبيلاً، ولكنه على صدقه، لا يسبب أيضاً ضرراً جسيماً، إلا أنه لا يوضع في مرتبة سامية[4].

ثانياً: الكذب:

وسنحاول الآن أن نستجلي مفهوم الكذب دون أن نعرض لما يتصل به من جملة مصطلحات اعتدها بعض النقاد كفيلة بأن تخرج الشعر من حيز

---

(١) عنصر الصدق في الأدب ص ٧١، ٧٢.

(٢) المرجع السابق.

(٣) عنصر الصدق في الأدب ص ٧٧.

(٤) المرجع السابق.

الصدق إلى الكذب، أعني المبالغة، والإفراط والإغراق والغلو وسيجيء الحديث عنها:

وأول ما نبدأ به محاولة تحديد «الكذب» كما عناه القدماء، فالقزويني في كتابه الإيضاح، يذكر أن الجمهور على أن كذب الخبر في عدم مطابقة حكمه للواقع[1]، ونفهم من «مطابقة الواقع» الحقيقة أو الواقع الخارجي ويشمل بالطبع الواقع الأخلاقي دون اهتمام باعتقاد معتقد فيما ذكر.

أما النظام فقد اهتم باعتقاد المتكلم، وعلق عليه الحكم فذكر أن كذب الخبر في عدم مطابقة حكمه لاعتقاد المتكلم، ثم احتج بقول الله تعالى: ﴿والله يشهد إن المنافقين لكاذبون﴾ كذبهم في قولهم «إنك لرسول الله»، وإن كان مطابقاً للواقع لأنهم لم يعتقدوه[2].

أما الجاحظ فكان ذا اهتمام بالغ بالحقيقة الخارجية والواقع الخارجي، فذكر أن الخبر كاذب إذا لم يوافق الواقع الخارجي ولو كان موافقاً لاعتقاد صاحبه[3].

فإذا وصلنا إلى قدامه بن جعفر ٣٣٧ هـ ألفيناه مولعاً بالثقافة اليونانية، وقد اعتد بقولة من قال: أحسن الشعر أكذبه، وبرغم عدمه توضيحه لمفهوم الكذب كما يصدر عنه فإنه راح يفضل مذهب المبالغة والغلو فجعلنا نستنتج أنه إليه قصد[4]، كما أنه صرح بأن الشاعر لا يطلب منه أن يكون صادقاً، أي أنه إن كذب فليس هذا بعائب له، والمعول في النهاية، لدى قدامه على الصنعة ومدى إتقانه لها[5]، كذلك لا يعيب الشاعر أن يأتي بأبيات في معنى، ثم يأتي مرة أخرى فيما يعكس هذا المعنى، ذلك لأن هذا ليس من قبيل

(١) الإيضاح جـ ١ ص ٨٦.
(٢) المرجع السابق.
(٣) المرجع السابق نفسه.
(٤) قدمة: نقد الشعر ص ٣٧.
(٥) المرجع السابق.

المناقضة فيما يرى قدامه، حيث لم يأت هـذا الشعر تالياً لشعر آخر عكس معناه. وذلك مثل قول الشاعر:

فَلَـوْ أَنَّ مَا أَسْعَـى لأَدْنَـى مَعِيشَةٍ كَفَانِي ـ وَلَمْ أَطْلُبْ ـ قَلِيلٌ مِنَ الْمَالِ
ولكِنَّمَـا أَسْعَـى لِمَجْـدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَـدْ يُدْرِكُ الْمَجْـدَ الْمُؤَثَّـلَ أَمْثَالِي

ثم إنه قال في موضع آخر:

فَتَمْـلأُ بَيْتَنَـا أَقِطـاً وَسَمْنَاً وَحَسْبُـكَ مِنْ غِنـىً شِبَـعٌ وَرِيّ[1]

ولعلنا نستنتج من اهـتمام قدامه بالصنعة فوق كل شيء، أنه لا يحفل بأن يحقق الشاعر أي صدق، وعليه فالشاعر ليس بمعيب إذا ظهر في شعـره كذب أخلاقي، أو كذب فني، أو كذب واقعي، ما دامت قد برأت صنعته من كل عيب.

وقد ذهـب د. حفني شرف[2] إلى فهم مقولة قدامه عما أراده من الشاعر من حسن الصنعة أنه اعتبر حسن الصنعة بمثابة الصدق الفني لدى الشاعـر، ولسنا نعتقد هـذا الرأي، ذلك لأن الصدق الفني يعني صدق الشاعر في تصوير انفعال أو عاطفة أو موقف أحس به واعتقده فعلاً، أي مطابقة الكلام لعقيدة المتكلم[3]، فهل هـذا ما عناه قدامة؟ لا نظن: والدليل أنه ذكر بيتين يدلان على مفهومين متضادين في الحياة، ولا يمكن أن يعتنقهما الشاعر معاً*، إلا أن يكون كاذباً في أحدهـما، ومع ذلك قبلهما قدامة لما فيهما من صنعة.

أما الآمدي ٣٧ هـ فقد عرضنا له رأياً، حين تحدثنا عن الصدق، يفضل فيه الصدق، إلا أنه فاجأنا برأي آخر عكس الأول يرى منـه «أن الشاعـر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، لأنه قد يقصد

(١) قدامة جعفر: نقد الشعر ص ١٧.
(٢) د. حفني محمد شرف: النقد الأدبي عند العرب أصوله، قضاياه، تاريخه ص ١٨٠.
(٣) د. النويهي: عنصر الصدق في الأدب ص ٣٧، ٤٠.
* سبق ذكرهـما أعلى الصفحة.

إلى أن يوقعه موقع الضسرر»[1] . ولعلـه أراد أن الشاعـر في حل من التـزام الصدق ، فليس بمعيب له إذا كذب ، لأن الشعر قد لا ينتفع به ، بل يقصد إلى إحداث ضرر ما ، ولكن إذا استطاع الشاعر أن يحقق الصدق كما فعـل في أبياته ـ التي سبق إيرادهـا ـ فهذه درجة فوق كل الدرجات ، وغاية مثلـى لا تعلوهـا غاية .

وفي كتاب الصناعتين نرى أبـا هـلال العسـكري ت ٣٩٥ يحـاول أن يخلص لنا مصطلح الكذب من المحال فيقول : إن قولك «حملت الجبـل» وأشباهـه كذب ، وليس بمحال إن جاز أن يزيد الله في قدرتك فتحمله . أما قولك الدنيا في بيضة فمحال[2] وسيجيء الحديث عنه .

وكذلك يفصل الكذب عن الغلط، فالغلط أن تقول : ضربني زيد وأنت تريد ضربت زيداً ، فهذا غلط ما دمت لم تقصده ، فإذا تعمدت الغلط كان ذلك كذباً[3] .

ويرى أبـو هـلال العسـكري أن أكثـر الشعـر قد بنـي علـى الـكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة ، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة ، من قذف المحصنات ، وشهادة الزور ، وقول البهتان . . وليس يراد منه إلا حسن اللفظ، وجودة المعنى هـذا هـو الذي سوغ استعمال الكذب ، وغيره مما جرى ذكره فيه . وقيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره ، فقال يراد من الشاعر حسن الكلام . والصدق يراد من الأنبياء[4] .

ويبدو لنا من نص أبي هـلال أنه يعتمد الاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات ، أي تلك التي لم يستعمل مثلها ، ولـم يعتد الناس سماعها ، من الكذب ، كذلك يرى أن الـكذب يقـع عنـد استخـدام

(١) الآمدي : الموازنة ص ٤٠٥ جـ ١ .

(٢) أبو هـلال العسكري : الصناعتين ص٦٧ ، ٦٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٨ .

(٤) المرجع السابق ص ١٣١ .

الشاعر للألفاظ الكاذبة مثل قذفه للمحصنات وقوله للبهتان، وشهادته شهادة الزور.. أي أنه يقصد الكذب الأخلاقي.. ويرى أنه مقبول في الشعر غير مردود، ما دام الشاعر قد استطاع أن يحقق جودة المعنى أياما كان هذا المعنى، وأن يصوغه في لفظ حسن. وأبو هلال في النهاية يحاول أن يزيد من إقناعنا بقضية الكذب في الشعر حين يورد رأي الفلاسفة واعتمادهم للكذب وتسليمهم به في الشعر.

وما زلنا مع النقاد وقبولهم الكذب في الشعر فهذا ابن رشيق يرى أن من فضائل الشعر أن الكذب ـ الذي اجتمع الناس على قبحه ـ حسن منه، وحسبك ما حسن الكذب، واغتفر له قبحه[1]، وهو يقصد أيضاً بالكذب الكذب الواقعي الذي يذكر فيه الشاعر عكس ما هو كائن في الواقع وفي الحقيقة. وقد استدل على صريح كلامه ورأيه بموقف الرسول ﷺ من كعب بن زهير الذي أتى الرسول تائباً وأنشده: «بانت سعاد» وقد جاء فيها:

لاَ تَأْخُذَنِي بِأَقْوَالِ الوُشَاةِ وَلَمْ أُذْنِبْ، وَلَوْ كَثُرَتْ فِيَّ الأَقَاوِيلُ

فلم ينكر عليه النبي ﷺ قوله، وما كان ليوعده على باطل، بل تجاوز عنه، ووهب له بردته[2]، أي أنه برغم كذبه وعدم إعلانه الحقيقة وهي أنه بالفعل قد أساء القول في الإسلام، إلا أن هذا ـ على حد زعم ابن رشيق ـ جائز في الشعر كذلك اعتذر حسان بن ثابت من قوله في الإفك بقوله لعائشة رضي الله عنها في أبياتٍ مدحها بها، ومنها قوله:

فَإِنْ كُنْتُ قَدْ قُلْتُ الَّذِي قَدْ زَعَمْتُمُ فَلاَ رَفَعَتْ سَوْطِي إليَّ أَنَامِلِي

ثم يقول:

فَإِنَّ الَّذِي قَدْ قِيلَ لَيْسَ بِلاَئِطٍ وَلَكِنَّهُ قَوْلُ امْرِىءٍ بِيَ مَاحِلِ

فاعتذر مغالطاً في شيء نفذ فيه حكم رسول الله بالحد، وزعم أن ذلك

(١) ابن رشيق: العمدة ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق ص ٢٣.

وأخيراً نصل إلى حازم القرطاجني ٦٨٤ هـ فيذكر لنا أن كل كلام يحتمل الصدق والكذب إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال[١]، ولعله قصد بالإخبار والاقتصاص أن يذكر الشاعر ما عنده مباشرة كأن يقص حكاية، أو يسرد خبراً، أو يعرض حقيقة واضحة غير مختلف عليها. أما الاحتجاج والاستدلال فهذا شأن التخييل، وكأننا به يريد أن يقول إن الأقوال سواء أكانت صادقة أم كاذبة لا تعدم أن تكون إما خبرية أو مخيلة.

ويرى حازم أن الشاعر يرجع إلى القول الكاذب حين يعوزه الصادق، والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر. فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة[٢].

فالأصل إذن للصدق، فإن لم يستطع الصدق أن يؤدي المعنى، فلا مناص من استخدام الكذب، وبالطبع كذب أخلاقي واقعي من شأنه أن يشوه صورة الحسن، أو أن يطبع على الشائن المعيب حسناً ليس له. ثم يذكر حازم: أن من الكذب ما يعلم أنه كذب من ذات القول، ومنه ما لا يعلم كذبه من ذات القول، فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول، ينقسم إلى ما يلزم علم كذبه من خارج القول، وإلى ما يعلم من خارج القول أنه كذب لا بد[٣]، ويذكر حازم أن الذي لا يعلم كذبه من ذات القول، وقد لا يكون طريق إلى عمله من خارج القول أيضاً: هو الاختلاق الإمكاني، أي أن يدعي الإنسان أنه محب، ويذكر محبوباً تيمه، ومنزلاً شجاه من غير أن يكون كذلك، ويعني بالإمكان: أن يذكر ما يمكن أن يقع منه، ومن غيره من أبناء جنسه، وغير ذلك مما يصفه ويذكره[٤]. أما الذي

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ٦٢.
(٢) منهاج البلغاء ص ٧٢.
(٣) المرجع السابق ص ٧٦.
(٤) المرجع السابق ص ٧٦.

وأخيراً نصل إلى حازم القرطاجني ٦٨٤ هـ فيذكر لنا أن كل كلام يحتمل الصدق والكذب إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال[١]، ولعله قصد بالإخبار والاقتصاص أن يذكر الشاعر ما عنده مباشرة كأن يقص حكاية، أويسرد خبراً، أو يعرض حقيقة واضحة غير مختلف عليها. أما الاحتجاج والاستدلال فهذا شأن التخييل، وكأننا به يريد أن يقول إن الأقوال سواء أكانت صادقة أم كاذبة لا تعدم أن تكون إما خبرية أو مخيلة.

ويرى حازم أن الشاعر يرجع إلى القول الكاذب حين يعوزه الصادق، والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر. فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة[٢].

فالأصل إذن للصدق، فإن لم يستطع الصدق أن يؤدي المعنى، فلا مناص من استخدام الكذب، وبالطبع كذب أخلاقي واقعي من شأنه أن يشوه صورة الحسن، أو أن يطبع على الشائن المعيب حسناً ليس له. ثم يذكر حازم: أن من الكذب ما يعلم أنه كذب من ذات القول، ومنه ما لا يعلم كذبه من ذات القول، فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول، ينقسم إلى ما يلزم علم كذبه من خارج القول، وإلى ما يعلم من خارج القول أنه كذب لا بد[٣]، ويذكر حازم أن الذي لا يعلم كذبه من ذات القول، وقد لا يكون طريق إلى عمله من خارج القول أيضاً: هو الاختلاق الإمكاني، أي أن يدعي الإنسان أنه محب، ويذكر محبوباً تيمه، ومنزلاً شجاه من غير أن يكون كذلك، ويعني بالإمكان: أن يذكر ما يمكن أن يقع منه، ومن غيره من أبناء جنسه، وغير ذلك مما يصفه ويذكره[٤]. أما الذي

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ٦٢.
(٢) منهاج البلغاء ص ٧٢.
(٣) المرجع السابق ص ٧٦.
(٤) المرجع السابق ص ٧٦.

يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد، فالاختلاق الامتناعي والإفراط الامتناعي والاستحالي.

وبعد فلعلنا نلحظ بعدما عرضناه آنفاً أن الكذب بوصفه مصطلحاً يصعب جداً تجريده وعزله عن مجموعة أخرى من المصطلحات المتشابكة تلك التي قد تتسبب أحياناً في تحقيق صفة الكذب.

وعلى أية حال فإننا لم نعدم وجود مفهوم الكذب الواقعي في كثير من المواضع، كذلك وجدنا الكذب الأخلاقي* وقد أنكره بعض النقاد، ولم ينكره غيرهم واعتدوه صفة في الشعر تعريه من فضل له. على أننا يجب أن نؤكد أن ثمة اختلافاً قائماً بين مفهوم الكذب الفني والكذب الأخلاقي، وأنهما ليسا مترادفين، بل قد يقف أحدهما إزاء الآخر كما أوضحنا ذلك من قبل، ويرى د. عز الدين إسماعيل أن الشعراء العرب لم يلتزموا الصدق الفني، ولا الصدق الأخلاقي، بل «إن الدعوة إلى الكذب الفني أو الكذب الأخلاقي في الفن كانت تلقى رواجاً عند الشعراء، على أساس من ذلك الفهم الذي يجعل الدين والأخلاق بمعزل عن الشعر، فلا يجد بين الصدق وطبيعة العمل الشعري أو الشاعر سبباً..»[1]

وأول ما يستوقفنا في كلام د. عز الدين قوله: الدعوة إلى الكذب الفني أو الكذب الأخلاقي و (أو) هنا حَمَّالَةُ أوجه، فهل كان يقصد بها د. عز الدين معنى الواو، أي أن كلاً من الكذب الفني والكذب الأخلاقي في الفن قد ألفه شعر العرب وشاع في أشعارهم؟ وإن كان الأمر كذلك فعلينا أن نتساءل: فأي صدق حققه شعراء العرب في شعرهم ما داموا قد تحللوا من الصدق الأخلاقي والصدق الفني؟ وهل خلت أشعارهم حقاً من هذا السمت الرائع أعني أن يعبر الشاعر عما يشعر به حقاً في دخيلة نفسه سواء

(*) نستطيع القول بأن الكذب الأخلاقي جزء من الكذب الواقعي، فالأخلاق جزء من الواقع ولا شك.

(١) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ١٨٤.

أطابق هـذا حقيقة الأمر أم خالفه؟ نعتقد أن الأمـر علـى خلاف هـذا ، وأن شعراء العرب ، إن كانوا قد تحرروا من الصدق الواقعي والصدق الأخلاقي ، ما خلدت لهم إلا تلك الأشعار التي صدقوا فيها فنياً . كذلك يذكر د . عز الدين أن شعراء العرب قد استحسنوا هـذين النوعين من الكذب علـى أسـاس أن الدين والأخلاق بمعزل عن الشعر . وإذا نحن سلمنا مبدئياً بهذه الدعوى التي فهمت على هـذا النحو الذي يقضي بعزل الدين عن الشعـر ، فإنهـا قد تبيح للشاعر العدول عن الصدق الأخلاقي أو الصدق الواقعـي ، ولكنهـا لا تؤثـر بحال في صدقه الفني ، إذ لا علاقة بينه وبين الأخلاق ، وسبق أن أشرنا إلى أنه قد يقف إزاءهـا .

أم هـل قصد د . عز الدين بها الإضراب عن الـكذب الفنـي وإثبـات الكذب الأخلاقي ، وعلى ذلك يريد أن يثبت أن الدعوة إلى الكذب الأخلاقي كانت تلقى رواجاً؟ أم هـل يقصد أن الدعوة إلى واحد منها لا إليهما معاً هـي التي كانت تلقى رواجاً؟

ثالثاً : المبالغة :

يتصـل مصطلـح «المبالغـة» ببعض المصطلحـات الأخـرى مثـل الإغراق والغلو والإفراط والإحالة ، وقد لاحظنا أن من النقاد من خلـط بـين هذه المصطلحات جميعاً فذهـب بعضهم إلى اعتبار أن الإفراط في الصنعة مرادف للمبالغة[1] ، وذهـب آخرون إلى اعتبار المبالغـة حاوية ثلاثـة مستـويات[2] أولها التبليغ (أي المبالغة كما هـي معروفة عند أكثر النقاد) وذلك مثل قول امرىء القيس :

فَعَـادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ ... دِرَاكاً فَلَـمْ يَنْضَـحْ بِمَـاءٍ فَيُغْسَلِ[3]

فوصف هـذا الفرس بأنه أدرك ثوراً وبقرة وحشيين في مضمار واحد ،

(١) إبن أبي الأصبع : تحرير التحبير ص ١٤٧ .

(٢) القزويني : الإيضاح ص ٥١٤ جـ٢ .

(٣) الإيضاح ص ٥١٤ جـ٢ ، وانظر تحرير التحبير ص ٥١٤ .

ولم يعرق، وذلك غير ممتنع عقلاً ولا عادة.

ثانيها: الإغريق، ثالثها: الغلو[1]، وسيجيء الحديث عن هذين المصطلحين بالتفصيل.

ومن النقاد من يرى أن المبالغة مصطلح مختلف عن غيره من المصطلحات الأخرى، وإن اتصل بها، وليس حاوياً عليها[2]. ومنهم من لم ير فرقاً بينها جميعاً وعدها جميعاً من المبالغة إلا أنها على درجات تنتهي بالإفراط والخروج إلى المحال[3].

والمبالغة بهذا الشكل تعني أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد، وذلك مثل قول عمير بن الأيهم التغلبي:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَا دَامَ فِينَا وَنُتْبِعُهُ الْكَرَامَةَ حَيْثُ سَارَا

فإكرامهم للجار ما كان فيهم، من الأخلاق الجميلة الموصوفة، وإتباعه الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل[4]، وقد رأى ابن رشيق كذلك أن بيت التغلبي يدل على أحسن أنماط المبالغة، وقد ظهر فيه التقصّي، وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء[5].

ومن أبيات المبالغة الرائعة قول امرىء القيس:

كَأن المُدَامَ وَصَوْبَ الْغَمَامِ وريحَ الخُزامَى وَنَشْرَ القُطْر

(١) الإيضاح ص ٥١٤ جـ٢.

(٢) أبو هلال الصناعتين ص ٣٤٥، ٣٥٤.

(٣) الثعالبي: تيمية الدهر جـ١ ص ٣٥٤.

(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ٨٤، وانظر تحرير التحبير ص ١٤٨، والصناعتين ص ٣٥٤. ويذكر القزويني أن هذا البيت من قبيل الإغراق (لأنه ممتنع عادة وإن كان غير ممتنع عقلا) الإيضاح ص ٥١٥.

(٥) العمدة ص ٥٥.

يُعَـلُّ بِهِ بَرْدُ أَنْيَابِهَا إذا غَرَّد الطَّائِـرُ الْمُسْتَحِرِ

فوصف فاهـا بهذه الصفة سحراً عند تغير الأفواه بعد النوم ، فكيف تظنها في أول الليل؟[1]

ويذكر صاحب الصناعتين أن المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته ، وأبعد نهاياته . ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله ، وأقرب مراتبه ، كقوله تعالى : ﴿ يَوْمَ تَذْهَـلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا﴾ ، ولو قال تذهـل كل إمرأة عن ولدهـا لكان بياناً حسناً وبلاغة كاملة ، وإنما خص المرضعة للمبالغة لأن المرضعة أشفق على ولدهـا لمعرفتها بحاجته إليها . . . وقوله تعالى ﴿ كسراب بقيعة يحسَبه الظمآن ماء﴾ لو قال يحسبه الرائي لكان جيداً ، ولكن لما أراد المبالغة ذكر الظمآن لأن حاجته إلى الماء أشد ، وهـو على الماء أحرص[2] .

ويُعْمَد إلى المبالغـة عنـد القصـد إلـى تحسـن حسـن أو تقبيح قبيح ، فيتجاوز حدود أوصافه الحقيقية ، ويحاكونه بما هـو أعظم منه حالاً أو أصغر ليزيدوا النفوس استمالة إليه أو تنفيراً[3] .

ولعلنا نلحظ من هـذا الرأي أورده حازم أنه لا يعتد المبالغة ضرباً من الكذب ، بل قد تكون صدقاً زائداً على المقدار الطبيعي له ، حيث إنه ذكر أن المبالغة تعمد إلى تحسين حسن ، أي المبالغة في إظهار حسنه المتحقق له فعلاً . ونحن نذكر ذلك حيث إن بعض النقاد مالوا إلى اعتبار أن المبالغة تقترب من الكذب أكثر من اقترابها من الصدق[4] .

فابن أبي الاصبع يذكر أن الناس قد اختلفوا في أمر المبالغة ، فمنهم من ذمهم ، وانتصر للصدق ، ولم يلزم نفسه بها ، ورأى أن من يلجأ إلى المبالغة

---

(١) العمدة ص ٥٥.

(٢) الصناعتين ص ٣٥٤.

(٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ص ٧٣.

(٤) ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير ص ١٤٨ ، وانظر عبد القاهـر : أسرار البلاغة ص ٢١٩ .

إنما لعجزه عن إيراد معنى مبتكر، أو أن يحلى كلامه بشيء من البديع، ولذا يلجأ إليها حيث التهويل على السامع، والفريق الآخر مال إليها ورأى أن أجود الشعر أكذبه، وخير الكلام ما بولغ فيه(١)، وقد احتج هذا الفريق بموقف النابغة من حسان بن ثابت، حيث أراد النابغة لحسان أن يبالغ في معانيه إلى الحد الأقصى، وحسان لم يكن يقصد إلى هذه الوجهة، وأنه وظف ألفاظه ووجهها هذه الوجهة المقصودة لغرض في نفسه(٢).

ويقف ابن أبي الأصبع موقفاً وسطاً بين الفريقين، فيرفض أن يتشيع لأحد المذهبين على إطلاقه، ويشرح سبب ذلك بأن لا يستطيع أن يميل مع أنصار المبالغة الرافضين لمذهب الصدق الذي يبتعد عن المبالغة، وذلك لأنه يرى أن أكثر الكلام والشعر قد بني على الصدق، وهو في غاية الجودة ونهاية الحسن، أيضاً لا يستطيع أن ينكر المبالغة ولا أن يرفضها تماماً وقد وجدت في القرآن الكريم على ضروب كثيرة(٣).

ويقسم قدامة المبالغة قسمين:

١ ـ المبالغة في اللفظ.

٢ ـ المبالغة في المعنى.

فالمبالغة في اللفظ تلك التي تجري مجرى التأكيد كقولنا (رأيت زيداً نفسه) ومن قول الشاعر:

أَلاَ حَبَّـذَا هِـنْـدٌ وَأَرْضٌ بِهَـا هِـنْدُ   وَهِـنْدٌ أَتَى مِنْ دُونِهَا النأيُ وَالْبُعْدُ(٤)

---

(١) تحرير التحبير ص ١٤٧، وانظر العمدة ص ٥٣ جـ ٢.

(٢) أنشد حسان:

لنَـا الْجَفَنَـاتُ الغُـرّ يَلْمَعْـنَ فِي الضُّحَى   وأسْيَافنَـا يَقْطُـرْنَ مِنْ نَجْـدَةٍ دَما

أنظر في شرح البيت والتعليق عليه: قدامة: نقد الشعر ص ٣٦، حازم: منهاج البلغاء ص ١٣٤، ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير ص ١٤٧.

(٣) تحرير التحبير ص ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢.

(٤) نقد النثر ص ٦١.

أما المبالغة في المعنى : فهي إخراج القول على أبلغ معانيه ، كقوله تعالى : «وقالت اليهود يد الله مغلولة . . . وإنما قالوا : إنه قد قَتَّر علينا ، فبالغ الله عز وجل في تقبيح قولهم ، فأخرجه على غايات الذم لهم»[1] .

ومنه قول الشاعر :

وَمِنْهُـنَّ مَلْهَـىً لِلَّـطِيفِ وَمَنْظَرٌ   أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظـرِ الْمُتَوَسِّمِ

فلم يرض أن يكون منهن ملهى ، وإن كان ذلك مدحاً لهن حتى قال «للطيف» لأن اللطيف لا يلهو إلا بفائق ، وقال : ومنظر أنيق ، هذا في الوصف مجزىء ، فلم يكتف حتى قال : لعين الناظر المتوسم ، لأن الناظر إذا كرر نظره وتوسم تبينت له العيوب عند توسمه وتكراره نظره»[2] .

أما ما يحسن من المبالغة ، وما لا يحسن ، فيذكر لنا حازم القرطاجني أن مدار الأوصاف إذن ـ بالنظر إلى ما يستساغ ويؤثر ـ إنما هو على ما كان واجباً واقعاً ، أو ممكناً معتاد الوقوع ، أو مقدره . والممكن لا يخلو من أن تتوفر فيه دواعي الإمكان أو أن تقل . وكلما توفرت دواعي الإمكان كان الوصف أوقع في النفس ، وأدخل في حيز الصحة ، وبهذا يقال : ممكن قريب ، وممكن بعيد[3] .

كذلك يرى أن الناس قد غلطوا حيث لم يفرقوا بين مبالغتين :

ـ مبالغة لا تخرج عن حد الإمكان وإن لم يثبت وقوعها .

ـ وأخرى خارجة إلى حيز الاستحالة[4] .

ويرى ابن أبي الأصبع أن مما يمثل للمبالغة الجيدة التي لا تخرج

---

(١) نقد النثر ص ٦٢ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) منهاج البلغاء ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٤) حازم : منهاج البلغاء ص ١٣٥ ، ولعلنا نستطيع أن نقول أن المبالغة الأولى التي ذكرها حازم ينطبق تعريفها على الإغراق كما سنرى ، وأيضاً الثانية نطبق تعريفها على الغلو وفي هذا دليل =

مخرج الاستحالة مع كونها قد بلغت النهاية في الوصف قول قيس بن الخطيم :

طَعَنْتُ ابنَ عَبْدِ القَيْسِ طَعْنَةَ ثائِرٍ   لَهَا نَفَذٌ لَوْلاَ الشُّعَاعُ أَضَاءَهَا
مَلَكْتُ بِهَا كَفّى فَأَنْهرتُ فَتْقَها   يُرَى قَائِماً مِنْ دُونِهَا مَا وَرَاءَهَا[1]

ومنه قول أبى تمام :

تَكَادُ تَنْتَقِلُ الأَرْوَاحُ لَوْ تُرِكَتْ   مِنَ الْجُسُومِ إِلَيْهَا حِينَ تَنْتَقِلُ

فإنه لم يقنع في تصحيح المبالغة ، وقربها من الوقوع ، فضلاً عن الجواز بتقديم كاد حتى قال : لو تركت ، ويرى ابن أبى الأصبع أن بيت أبى تمام أصح بيت سمعه في المبالغة ، وأحسنه وأبلغه[2] .

ومن جيد المبالغة أيضاً قول عمرو بن حاتم :

خَلِيلَيَّ أَمْسَى حُبُّ خَرْقَاءَ قَاتِلِي   فَفِي الْحُبِّ مِنِّى وَقْدَةٌ وَصُدُوعُ
وَلَوْ جَاوَرَتْنَا الْعَامَ خَرْقَاءُ لَمْ نُبَلْ   عَلَى جَدْبِنَا أَلاَّ يَصُوبَ رَبِيعُ

قوله ـ على جدبنا ـ مبالغة جيدة[3] .

إذن فالمبالغة ضرب من المحاسن كما قيل ، لا تحسن على إطلاقها ، ولا تذم على إطلاقها . وقد اتفق معظم النقاد كما رأينا على أن شعراً احتوى على المبالغة المحمودة البعيدة عن الكذب واستطاع أن يبرأ من التكلف والتعسف لأفضل من غيره ، وقد عرى من حسن المبالغة .

وقد فضل أهل العلم بالشعر قول الأعشى :

= على ما سبق أن ذكرناه من الخلط الظاهر بين هذه المصطلحات جميعاً ، وصعوبة تخليصها بعضها من بعض .

(١) تحرير التحبير ص ١٥٤ ، يذكر ابن طباطبا هذا البيت تحت عنوان الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها ـ عيار الشعر ص ٤٥ .

(٢) تحرير التحبير ص ١٥٤ .

(٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣٥٧ .

وَإذَا تَجِـيءُ كَتِيبَـة مَلْمُومَةٌ خَرْسَـاءُ يَخْشَـى الذَّائِـدُونَ نَهَالَهَا
كنـتَ المُقَـدَّمَ غَيْرَ لاَبِسٍ جُنَّةٍ بِالسَّيفِ تَضْـرِبُ مُعْلمـا أبْطَالَها

على بيتي كثير في مدح عبد الملك بن مروان :

عَلَى ابْـنِ أَبِـي الْعَاصِـي دِلاَصٌ أجـاد الْمُسَـدِّي سَرْدَهَـا وأَذَالَهَا
يَوَدُّ ضَعِيفُ القَـوْمِ حَمْـلَ قَتِيرِهَـا وَيَسْتَضْلِعُ الْقَوْمُ الأَشَـمُّ إحْتِمَالَها[1]

وإنما جاء تفضيلهم لقول الأعشى لما فيه من إظهار المبالغة في شجاعة الممدوح .

رابعاً : الإغراق والغلو والإحالة والإفراط:

ومرة أخرى نجد أنفسنا إزاء مصطلحين اختلط فيهما الأمر أشد الاختلاط، واختلف الكثير من النقاد حولهما، فصعب تحديد كل منهما على حدة ، أعني بهما الإغراق والغلو فذهب ابن رشيق - على سبيل المثال إلى القول بأن من أسماء الغلو الإغراق والإفراط[2] .

ولكننا سنحاول قدر الطاقة تخليص كل منهما على حدة ، مع بيان المواضع التي تشابكا فيها . وعلى الرغم من اعتبار بعض النقاد أن الإغراق والغلو مصطلحان مترادفان إلا أن البعض الآخر ونحن معهم ، لم يروا ذلك وذهبوا إلى **أن الإغراق** : فوق المبالغة ، ودون الغلو[3] وهو تجاوز حد المعنى إلى ما يمتنع وقوعه عادة[4] ، وإن كان غير ممتنع عقلاً[5] وعلى هذا نستطيع أن نقول إن حازماً القرطاجني قد أراد «بالممتنع» ما نسميه الإغراق ، حيث ذهب إلى أن الممتنع هو ما لا يقع في الوجود ، وإن كان مُتَصَوَّراً في

(١) المرزباني : الموشح ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .
(٢) ابن رشيق العمدة جـ ١ ص ٦٠ .
(٣) ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير ص ٣٢١ .
(٤) غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص ٢١٧ .
(٥) القزويني الإيضاح ص ٥١٤ جـ ٢ .

الذهـن ، كتركيب يد أسد على رَجُل مثلاً[1] .

ومن أمثلة الإغراق كما يراه ابن أبي الأصبع قول امرىء القيس :

تَنَوَّرْتُهَـا مِن أَذْرِعَـات وَأَهْـلُهَا بيَثْـرب أدنـى دَارِهَـا نَظَـرٌ عَالِي[2]

ومنه قول ابن المعتز :

صَبَبْنَـا عَلَيْهَـا ظَالِمينَ سِيَاطَنَا فَطَـارَتْ بِهَـا أَيْدٍ سِرَاعٌ وَأَرْجُلُ

فموضع الإغراق من البيت قوله «ظالمين» يعني أنها استفرغت جهدهـا في العدو، فما ضربناهـا إلا ظلماً ، ولا جرم أنها خرجت من الوحشية إلـى الطيران ، ولو لم يقل «ظالمين» لما حسن قوله «فطارت» ولكنه بذكر الظلم صارت الاستعارة كأنها حقيقة[3]

ومن الإغراق أيضاً قول المتنبي :

وَأَنِّي اهْـتَدَى هَـذَا الرَّسُولُ بِأَرْضِهِ وَمَا سَكَنَتْ مُذْ سِرْتَ فِيهَـا الْقَسَاطِلُ
وَمِـنْ أَيِّ مَاءٍ كَانَ يَسْقِـي جِيَادَهُ وَلَمْ تَصْفُ مِنْ مَزْجِ الدِّمَاءِ الْمَنَاهِلُ[4]

ويعلق حازم على البيتين بقوله : فهذا مستساغ مقبول من حيث يمكن أن تتصـور له حقيقـة ، وإن لم تكن واقعـة . . فأراد المبالغـة فيمـا أراق هـذا الممدوح من دماء الروم فجعله بالغاً إلى ذلك المقدار . ولا يلزم أبا الطيب أن يكون صادقاً في ذلك لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب ، إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل ، وإن كان الممتنع فيهـا أيضاً دون الممكن في حسن الموقع من النفوس[5] .

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ص ٧٦ .
(٢) تحرير التحبير ص ٣٢٢ .
(٣) المرجع السابق ص ٣٢١ .
(٤) حازم : منهاج البلغاء ص ١٣٥ .
(٥) المرجع السابق .

الغلو:

هـو تجاوز حد المعنى إلى ما يمتنع وقوعه[1]، ويرى قدامة أن من ذهب إلى الغلو إنما أراد به المبالغة والغلو بما يخرج عن الوجود، ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت وهـذا أحسن من المذهب الآخر*[2] ويذكر أبو هلال العسكري أن الغلو تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها كقول الله تعالى ﴿وَبَلَغَتْ الْقُلُوبُ الحَنَاجِرَ﴾ وقوله تعالى ﴿وَإِنْ كَانَ مَكْرُهُـم لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبَالَ﴾ بمعنى لتكاد تزول[3]

ومثله قول النابغة:

فَإِنَّـكَ سَوْفَ تَحْـكُم أو تَنَاهـى   إِذَا مَا شِبْـتَ أَوْ شَابَ الْغُرَابُ

وقوله الآخر:

فَرَجِّـى الْخَيْرَ وانْتَظِـرِى إِيَابِي   إِذَا مَا الْقَـارِظُ الْعَنَـزِيُّ آبَا

وقول الأعشى:

فَتىً لَوْ يُنَادِي الشَّمْسَ أَلْقَتْ قِنَاعَهَا   أَوْ الْقَمَرِ السَّـارِي لأَلْقَـى الْمَقَالِدَا

وقول الأسدي:

فَلَوْ قَاتَـل الْمَـوْتَ امْـرُؤٌ عَنْ حَبِيبِه   لَقَاتَلْتُ جَهْدِي سَكْرَةَ الْمَوْتِ عَنْ مَعْنٍ[4]

ومن الغلو ما هـو مقبول حسن، وما هـو غير مقبول.

أما ما حسن منه فهو:

١ ـ ما أدخل عليه ما يقربه إلى الصحة نحو لفظة «تكاد» في قوله تعالى يكاد

---

(١) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢١٧.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ٣٥، ٣٧.

(*) يقصد مذهب الاقتصار ولزوم الحد الأوسط.

(٣) الصناعتين ص ٣٤٥.

(٤) المرجع السابق من ص ٣٤٦ إلى ٣٥٣.

زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار وفي قول الشاعر يصف فرساً:

وَيَكَادُ يَخْــرُجُ سُرْعَــةً عَنْ ظِلِّهِ   لَوْ كَانَ يَرْغَــبُ فِي فِرَاقِ رَفِيقِ[1]

أو قول زهـير:

لَوْ كَانَ يَقْعُدُ فَوْقَ الشَّمسِ مِنْ كَرَمٍ   قَوْمٍ بِأَحْسَابِهِمْ أَوْ مَجْدِهِـمْ قَعَدُوا[2]

أو كما قال مهلهل بن يموت:

فَلَــوْلاَ الــرِّيحُ أَسْمَــعَ من بِحجر   صَلِيلُ البِيضِ تُقْــرَعُ بِالذُّكُورِ

ويرى ابن أبي الإصبع استحسانه كما ذهـب إلى ذلك قدامة، ويذكر ابن أبي الإصبع أنَّ حسنه راجع إلى أنه أقرب من غيره إلى الصدق، ذلك لأن صاحبه لم يغفل شرط الغلو، وهـو اقترانه بما يقربه من الإمكان أي (لولا)[3].

٢ ـ ما تضمن نوعاً حسناً من التخييل كقول المتنبي:

عَقَــدَتْ سَنَابِكُهَــا عَلَيْهَــا عِثْيراً   لَوْ تَبْتَغِــي عَنَقــاً عَلِيه لأَمْكَنَا[4]

وسيجيء الحديث عن التخييل.

٣ ـ ما أخرج مخرج الهزل والخلاعة كقول الآخر:

أَسْكَرُ بالأَمْسِ إن عَزَمْــتُ عَلى الشُّرْب غَــداً، إنَّ ذا مِــنَ العَجَــبِ[5]

ومن عيوب الغلو:

الخروج إلى المحال[6] (الإحالة)

كقول أبي نواس:

(١) الإيضاح ص ٥١٥ جـ ٢.
(٢) العمدة ص ٦٤.
(٣) تحرير التحبير ص ٣٢٥ وانظر قدامة: نقد الشعر ص ٣٥.
(٤) الإيضاح ص ٥١٥ جـ ٢.
(٥) المرجع السابق.
(٦) الصناعتين ص ٣٥٣، منهاج البلغاء ص ٧٩، ١٣٣.

تَوَهَّمْتُها فِي كَأسِهَا فَكَأَنَّمَا تَوَهَّمْتُ شَيْئاً لَيْسَ يُدْرَكُ بِالعَقْلِ
وصَفْرَاءَ أَبْقَى الدَّهْرُ مكْنُونَ رُوحِهَا وَقَدْ مَاتَ مِن مَحْبُورِهَا جَوْهَرُ الْكُلِّ[1]

ويذكر أبو هلال في معنى البيتين: أي جعلهما لا تدرك بالعقل، وجعلها لا أول لها وقوله جوهر الكل في غاية التكلف ونهاية التعسف، ومثل هذا من الكلام مردود. . . [2] وقوله:

يَا أَمِينَ اللهِ عِشْ أَبَداً دُمْ عَلَى الأَيَّامِ والزَّمَنِ

ويذكر قدامة أن هذا البيت خروج عن حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع[3] ومثله:

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتى إِنَّهُ لَتَهَابُكَ النُّطَفُ الَّتي لَمْ تُخْلَقِ

وقد ذكره صاحب الموشح من قبيل الأشعار التي أنكرها قوم من أهل العلم[4]

كذلك من المحال الذي لا وجه له قول القس:

وإنــي إذَا مَا الْمَوْتُ حَلَّ بنَفْسِهَا يَزَالِ بِنَفْسِي قَبْلَ ذَاكَ فَأُقْبَر[5]

وذكر قدامة أن هذا البيت من التناقض حيث جمع الشاعر فيه بين قبل وبعد وهما من المضاف لأنه لا قبل إلا لبعد، ولا بعد إلا لقبل. . . ومنزلة هذا التناقض فوق منزلة جمع المتقابلين في الشفاعة لأن هذا الشاعر جعل ما هو قبل بعد[6].

ومثل قول المتنبي:

---

(١) الصناعتين ص ٣٥٣.
(٢) الصناعتين ص ٣٥٣.
(٣) نقد الشعر ص ١٢٥.
(٤) الموشح ص ١١٤.
(٥) الصناعتين ص ٩٣.
(٦) نقد الشعر ص ١٢٢.

وَضَاقَتِ الْأَرْضُ حَتَّى صَارَ هَارِبُهُمْ   إِذَا رَأَى غَيْرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجُلاً[1]

على أنه قد يستساغ الوصف بما يؤدي إلى الإحالة حيث يقصد التهكم بالشيء أو الزراية عليه والإضحاك به كقول الطرماح:

وَلَوْ أَنَّ بِرْغُوثاً عَلَى ظَهْرِ قَمْلَةٍ   يَكِرُّ عَلَى صَفَّيْ تَمِيمٍ لَوَلَّتِ[2]

وقد أكد حازم أن الكذب لا يظهر في الغلو إلا في حالة الاختلاق الامتناعي والإفراط الامتناعي والاستحالي، أي فيما يستحيل وقوعه: فحينئذ يتضح للمرء أن ما يقوله الشاعر محض كذب[3].

وإذا كان قدامة قد انتصر للغلو، ورأى فيه غاية الحسن، فليس هذا بالطبع قولاً عاماً، فبعض النقاد، ومنهم ابن رشيق رفضوا هذا المذهب لاعتقادهم بمخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب والمتعارف.. [4]

كذلك رفضه المبرد حين أنشد قول الأعشى:

فَلَوْ أَنَّ مَا أَبْقَيْنَ مِنِّي مُعَلَّقٌ   بِعُودِ ثُمَامٍ مَا تَأَوَّدَ عُودُهَا

وأخبر بأن هذا متجاوز، وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه[5]

الإفراط:

لم يتفق النقاد على استخدام واحد ومفهوم واحد للإفراط، فأبو هلال العسكري يذكره على أنه مرادف للغلو[6]، وابن أبي الأصبع يذكره على أنه مرادف للمبالغة[7]. أما حازم القرطاجني فنراه يذكره بقوله: الإفراط أن يغلو

(١) الثعالبي: يتيمة الدهر ص ٦٤ جـ ١.
(٢) منهاج البلغاء ص ١٣٤.
(٣) المرجع السابق ص ٧٦.
(٤) ابن رشيق العمدة ص ٦٠.
(٥) العمدة ص ٦٠.
(٦) الصناعتين ص ٣٤٥.

في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة[١] ، وابن رشيق يذكر أن الإفراط مرادف للإغراق وهما من جملة الغلو[٢] .

ويذكر حازم أن الإفراط هو القسم الذي يجتمع فيه الصدق والكذب . فإن الشاعر إذا وصف الشيء بصفة موجودة فيه ، فأفرط فيها كان صادقاً من حيث وصفه بتلك الصفة ، وكاذباً من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد[٣] .

ومن الإفراط المعيب ما ذكره المزرباني وعابه من قول أبي نواس :

عُتِّقَتْ حَتَّى لَوْ اتَّصَلَتْ بِلِسَانٍ نَاطِقٍ وَفَمِ
لا حْتَبَتْ فِي القَوْمِ مَاثِلَةً ثُمَّ قَصَّتْ قِصَّةَ الأُمَمِ[٤]

ونستطيع أن نقول إن المزرباني قد عنى بالإفراط الغلو كما دل على ذلك ما أورده لأبي نواس .

وبعد . . . فقد اتضح لنا مما سبق أن الكثيرين من النقاد قد خلطوا بين هذه المصطلحات جميعاً ، ولو لم نجد من النقاد من صرح بأن هناك فروقاً بينها لترددنا كثيراً في الفصل بينها عند الدراسة . . وعلى أية حال فإن ثمة تصنيفاً آخر رأيناه عند بعض النقاد ، وهذا التصنيف يقسم التعبير عن المعنى إلى درجات أربع ذكرها د . أحمد بدوي وهي :

١ ـ التعبير المقارب المقتصد .

٢ ـ أداء المعنى في أبعد غاياته ، وفي صورته المثالية ، وذلك ما يدعى بالمبالغة .

٣ ـ تجاوز ذلك إلى غاية لا يكاد المعنى يبلغها ، ويدعى ذلك غلواً وإفراطاً .

---

(١) منهاج البلغاء ص ٧٦.
(٢) العمدة ص ٦٠ جـ ١.
(٣) منهاج البلغاء ص ٧٩.
(٤) [illegible]

٤ ـ تصوير المحال في صورة الواقع، ويدعى ذلك بالإحالة[١].

على أننا لا يفوتنا أن نسأل سؤالين، أما أولهما: فلماذا رأى د. أحمد بدوي أن أداء الصورة المثالية للشعر هي التعبير عنه في أبعد غاياته؟ إنما نظن أن هذا لا يمكن أن يكون قاعدة نستطيع دائماً اعتمادها والارتكاز عليها، فقد يكون أحياناً أداء المعنى بصورة مقتصدة أصلح له من غيرها. والسؤال الثاني: إذا كان الشاعر يصور المحال في صورة الواقع فلم يسميه إحالة إذن؟ لو أفلح الشاعر في أن يصور هذا المحال بصورة واقعية لاستطاع أن يرفع عنه هذا الإحساس بالإحالة.

خامساً التخييل:

أ ـ عند فلاسفة المسلمين:

أغلب الظن أن فلاسفة المسلمين كانوا أسبق إلى وضع هذا المصطلح، ونقله النقاد عنهم من بعد، ولعل الفارابي هو واضع هذا المصطلح. يقول د. شكري عياد: «التخييل كلمة وضعها الفارابي في أغلب الظن، واستعملها ابن سينا تفسيراً لكلمة المحاكاة التي وردت في ترجمة متى[٢]، ويرى د. شكري عياد أن الفارابي وابن سينا تأثرا في وضع هذا المصطلح» بنواح ثلاثة من فلسفة أرسطو الأولى، المنطق: فأرسطو قد تحدث عن أنواع المقدمات وإنَّ منها مقدمات يقينية (البرهانية) ومقدمات ذائعة (الجدلية) ومقدمات ممكنة (الخطابية) فلم ير العرب صعوبة في عد الشعر مؤلفاً من مقدمات مخيلة. والناحية الثانية: علم النفس فقد لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر، بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المختزنة فيها، والناحية الثالثة فلسفته فقد استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو في الشعر إلى فلسفته العامة، وأن ينظروا إلى التخييل على أنه الأدلة الصورية للشعر.

---

(١) د. أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب ص ٤٣٨.

(٢) في الشعر: ارسطو د. شكري عياد ص ٢٥٧.

على أن هذا المصطلح قد ارتبط عندهم بمصطلحين آخرين هما التخيّل والمحاكاة وبهذه المصطلحات الثلاثة تتميز الأقاويل الشعرية عندهم عن غيرها من الأقاويل، فإذا نظرنا إلى الأقاويل الشعرية من زاوية المبدع كان «التخيّل» وإذا نظرنا إليها من زاوية المتلقي كان «التخييل»، وإذا نظرنا إليها من حيث علاقتها بالواقع كانت المحاكاة[1].

وترى د. ألفت محمد عبد العزيز أن التخييل عند ابن سينا أعم من المحاكاة، لأن التخييل يعتمد على المحاكاة وغيرها من الوسائل التي تحقق التأثير النفسي في الملتقى، ومن ثمّ يصبح التخييل عنده شاملاً لعملية التأليف الشعري كلها، والمحاكاة جزء من هذه العملية على حين أن المحاكاة عند الفارابي هي التي تتضمن هذا المعنى، ومن ثم تصبح المحاكاة عند الفارابي مرادفة للتخييل عند ابن سينا[2].

والفارابي وابن سينا كلاهما يريان أن الكلام المخيل لا يشترط فيه أن يكون صادقاً أو كاذباً، فقد يكون الصادق مخيلاً، وقد يكون الكاذب مخيلاً. يقول الفارابي فيما ينقل عن حازم القرطاجني: «وقال أبو نصر في كتاب الشعر: الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر مما يلتمس طلبه له أو مهرب عنه، ثم قال: سواء أصدق فيما خيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن[3].

ويقول ابن سينا «والمخيل من الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق، فإن كونه مصدقاً غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا

---

(١) د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ص ٢٣٩.

(٢) د. ألفت عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ص ٨٦، ٨٧.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ٨٤.

ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى ، وعلى هيئة أخرى فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً[1].

والأثر النفسي للتخييل أقوى عند ابن سينا من الأثر النفسي للصدق وللكذب أيضاً ، يقول : «وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب ، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق ، بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق ، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها[2] .

ب ـ عند النقاد :

اختلف النقاد في التخييل أيرتبط بالصدق وحده أم بالكذب وحده ، أم بالشعر عموماً صادقاً وكاذباً؟ ونريد الآن أن نتبين ما يدل عليه هذا المصطلح عندهم ونعرض لاتصاله بالقضية التي نحن بصددها ، وعلاقته ، ببعض المصطلحات الأخرى ، والأنواع التي تندرج تحته مقتصرين في ذلك على علمين من أعلام النقد الأدبي والبلاغة هما عبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجني ، وهما أهم من عرض له .

أولاً : التخييل عند عبد القاهر :

يحدد عبد القاهر مفهوم التخييل بقوله : «وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ، ويريها ما لا ترى[3] .

والتخييل من ثمَّ عنده فرع عن الكذب بالمعنى الذي حدده هو للكذب ، ولذلك لا يجوز أن يوصف بالصدق يقول : «وأما القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفي[4] .

(١) ابن سينا : الشفاء ص ٢٤ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة ص ٢٢١ .

(٤) المرجع السابق ص ٢١٤ .

ثم يربط ربطاً وثيقاً بين الكذب في الشعر والتخييل، ويرى أن الكذب في الشعر يعتمد على التخييل، والتخييل سبيل الشاعر إلى الإبداع، والزيادة، واختراع الصور والمعاني المتتابعة. يقول: «... ومن قال أكذبه ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها، وتتسع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب» المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والبث والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدىء في اختراع الصور، ويعيد ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ومددا من المعاني متتابعاً ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي ثم يقول: «هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله»[1].

وإذا كان قد اتضح في النص السابق فوق ما ذكرناه أن عبد القاهر يربط ربطاً وثيقاً بين الكذب والتخييل والمبالغة، والإغراق، فإنه من جهة أخرى يفرق بين التخييل والاستعارة، ويرى أن التخييل إن قام على الكذب فإن الاستعارة تقوم على الصدق، يقول: «واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه»[2] ويقول: «أما الاستعارة فإنَّ سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعى دعوى لها شبح في العقل»[3].

وعبد القاهر يرى أن التخييل قسمان: قسم قائم على التعليل، وقسم غير قائم على التعليل. أما القسم القائم على التعليل فيمكن أن نستخلص له من كلام عبد القاهر الأنواع الآتية:

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة ص ٢١٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٠

١ ـ ما أعطى شبهاً من الحق وغشى رونقاً من الصدق بإحتجاج يخيل وقياس يصنع ويعمل ومثاله قول أبى تمام:

لاَتُنْكِرِى عَطَلَ الكَرِيمِ من الغِنَى   فَالسَّيْلُ حَرْبٌ للمَكَانِ العَالِى

وهو يعلق على هذا البيت بقوله: «فهذا قد يخيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدرة، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه من الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال[1].

ويعقب د. شكري عياد على هذا القياس الخادع بقوله: «فقوام التخييل هنا كما يرى عبد القاهر وسوف نرد كلامه إلى اصطلاحات المنطق الذي يفكر به ـ أن الشاعر أجرى قياس تمثيل بين فعل السيل بالمكان العالي، وفعل الغنى بالرجل الكريم، وأثبت للآخر والثاني حكم الأول دون أن يكون بين الطرفين اشتراك في علة الحكم وهي السيولة والانصباب التي لأجلها ينحدر الماء عن المكان العالي»[2].

١ ـ التعلق بأوصاف مشتركة ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة كقول البحتري:

وبَيَاضُ البَازِيِّ أَصْدَقُ حُسْناً   إنْ تَأَمَّلْتَ من سَوَادِ الغُرَابِ

فليس السبب في تفضيل الشيب أن البياض أخلق بالحسن من السواد، كما أن بياض البازي آنق في العين وأحسن من سواد الغراب، فليس البياض وحده هو سبب الملام في الشيب، وإلا فالغواني اللاتي يكرهن بياض

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٤.

(٢) فى الشعر أرسطو ص ٢٥٨ ترجمة وتحقيق د. شكرى عياد.

الشعر يحببنه في الملابس وأنوار الرياض وأوراق النرجس الغض، فهن لم ينكرن ابيضاض شعر الرجل للون في ذاته، وإنما لما يدل عليه من ذهاب البهجة وإدبار الحياة[1].

٣ ـ إدعاء أن الصنعة الثابتة إنما كانت لعلة يضعها الشاعر ويختلقها مثل قول أبى العباس الضبي:

لاَ تَرْكَنَنَّ إلى الفِرَا ق وإن سكنت إلى العِنَاقِ
فَالشَّمْسُ عِنْدَ غُروبِهَا تَصْفَرُّ مِنْ فَرَقِ الفِرَاقِ

فصفرة الشمس عند الغروب صفة ثابتة فيها ملازمة لها، ولكن الشاعر اختلق لذلك علة أخرى هو خوفها من فراق الأفق الذي طلعت فيه أو الناس الذين طلعت عليهم، وأنست بهم وأنسوا بها[2].

٤ ـ إدعاء صفة غير ثابتة، فإذا سلمنا بثبوتها قبلنا العلة التي يعتل بها مثل:

وَحَارَبَنِى فِيهِ رَيْبُ الزَمَانِ كَأَنَّ الزَمَانَ له عَاشِقُ

فقد أثبت حرب الزمان له في الحبيب، وهو أمر غير ثابت، ثم جعل دليلاً عليها جواز أن يكون شريكاً له في عشقه، فالمحاربة للعشق ليست واجبه. يقول عبد القاهر: فإذا بدأ فادعى أن الزمان يعاديه ويحاربه فيه فقد أعطاك أن ذلك لمثل هذه العلة[3]

٥ ـ إدعاء أن الوصف خلقة في الشيء وطبيعة، وأصله التشبيه، يتزايد فيبلغ هذا الحد مثل قولهم الشمس تستعير منه النور، أو أن نورها مسروق منه، ومن ذلك قول الشاعر:

ألا يا رياضَ الحزنِ من أبْرَق نَسيمُكِ مَسْروقٌ وَوَصْفُكِ مُنْتَحَلْ

---

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة ص ٢١٥ (وراجع د. شكرى عياد حيث جعل هذا النوع والنوع السابق عليه راجعين إلى شيء واحد هو القياس الخادع) د. شكرى عياد فى الشعر: أرسطو ص ٢٥٨.

(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة ص ٢٢٤.

(٣) المرجع السابق ص ٢٢٥.

حَكَيْتِ أبـا سَعْـدٍ فَنَشْـرُكِ نَشْرُه وَلَـكِنْ لَهُ صِدْقُ الْهَوى، وَلَكَ الْمَلَلْ[1]

ومن التخييل القائم على التشبيه ما يخدع الشاعر فيه نفسه عن التشبيه ويوهـم أن المشبه حقيقة واقعة، ثم لا يقتصر على ذلك، بل يطلب له علة، ومنه قول السرى الرفاء في هـلال شوال:

كَأَنَّـهُ قَيْدُ فِضَّـةٍ حَرِجٌ فُضَّ عَنِ الصَّـائِمِينَ فَاخْتَالُوا[2]

فقد ادعى أن الصائمين كانوا في قيد وأنه كان حرجاً، فلما فُضَّ عنهم اتسع فصار على شكل الهلال.

٦ ـ إدعاء علة أخرى للشيء غير العلة المشهورة له كقول المتنبي:

مَا بِهِ قَتْـلُ أَعَـادِيهِ ولكِنْ يَتَّقِـي إِخْـلاَفَ مَا تَرْجُـو الذِّئَابُ[3]

فالذي يتعارفه الناس أن الرجل يقتل أعداءه رغبة في إهـلاكهم، ودفع مضارهـم عن نفسه، ولكن المتنبي ادعى علة أخرى، وهـي أن يصدق رجاء الراجين، وأن يجنبهم خيبة الآمال، وإن كانوا ذئاباً.

وأما القسم الثاني وهـو التخييل الذي لا يقوم على تعليل، فيمكننا أن نستخلص له من كلام عبد القاهـر النوعين الآتيين:

١ ـ التأول في الصفة من غير أن يكون هـناك علة ومعلـول مثل قول ابـن المعتز:

قَالَـتْ كَبِـرْتَ وَشِبْـتَ قُلْـتُ لَهَا هَـذَا غُبَـارُ وَقَائِـعِ الدَّهْـرِ

فقد تأول صفة الشيب بأنها «غبار وقائع الـدهـر» ومثلـه قول الطائـي الكبير:

ولا يروعـك ايمـاضُ القَتِيرِ بِهِ فَإِنَّ ذَاكَ ابتِسَـامُ الـرَّأْيِ وَالْأَدَبِ

---

(١) عبد القاهـر: أسرار البلاغة ص ٢٢٣.

(٢) المرجع السابق ص ٢٣٤.

(٣) المرجع السابق ص ٢٣٨.

فتناول ابيضاض الشعر بأنه نور العقل والأدب قد انتشر دون أن يدعى لذلك علة[1]

٢ ـ تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه كقوله :

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ نَفْسٌ أَعَزُّ عَلَيَّ مِنْ نَفْسِي
قَامَتْ تُظَلِّلُنِي وَمِنْ عَجَبٍ شَمْسٌ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ

«فلولا أنه أنسى نفسه ههنا استعارة ومجازا من القول وعمل على دعوى الشمس على الحقيقة لما كان لهذا التعجب معنى ، فليس ببدع ولا منكر أن يظل إنسان حسن الوجه إنساناً ويقيه وهجاً بشخصه[2].

ثانياً : التخييل عند حازم القرطاجني :

لا نجد عند حازم ما وجدناه عند عبد القاهر من تفصيل للقول في التخييل ، مفهومه وأنواعه وعلاقته بالمصطلحات الأخرى كالاستعارة والمبالغة والإغراق ، فإذا حاولنا أن نتبين مفهومه للتخييل من خلال ما أورده من حديث عنه ، وجدناه ينقل عن ابن سينا قوله :

«والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري ، سواء كان المقول مصدقاً به أوْ غير مصدق[3] .

ويظهر من إيراده لهذه العبارة أنه يوافق على الأثر النفسي للتخييل الذي يراه له ابن سينا ، ويوافق أيضاً على أن التخييل غير مرتبط بصدق ولا كذب ، بل قد يكون القول المخيل صادقاً أو كاذباً ، وهو ما نص عليه ابن سينا .

ومن هنا رأينا حازماً يقصر حديثه عن التخييل على فكرتين اثنتين أخذهما كلتيهما من ابن سينا إحداهما : أن التخييل عنصر لازم . . . إلخ .

(١) المرجع السابق ص ٢٢٨ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٤٥ .

(٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ص ٨٦.

على أن حازماً قد قصر الحديث عن التخييل على فكرتين اثنتين إحداهما أن التخييل عنصر لازم للشعر لا يستغنى عنه ولا كذلك الخطابة[1].

والفكرة الثانية أن التخييل قد يكون صادقاً وقد يكون كاذباً، لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه، وعلى غير ما هو عليه[2].

«فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة، وتكون كاذبة، وليس يعد شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل، وهذه الفكرة ترددت في غير موضع من كتابه[3]، وهو في ذلك يخالف عبد القاهر الجرجاني فيما ذهب إليه من أن التخييل فرع عن الكذب، ويرى د. إحسان عباس أن حازماً حسم بذلك الخلاف نظرياً حين أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة، وركز على أهمية التخييل[4]، والواقع أن الذي حسم القضية قبله على نحو ما أوضحنا هو ابن سينا.

٢ ـ الصدق والكذب عند النقاد الغربيين:

عندما نشرع في الحديث عن قضية الصدق والكذب في النقد الغربي فإننا نلحظ بعض المفاهيم المختلفة التي اختص بها نقاد الغرب عن نقاد العرب، كما نلحظ أن من هذه المفاهيم ما اعتنقها العرب المحدثين، ورأوا الصدق والكذب من خلالها*. ومعظم النقاد الغربيين يرون الشعر نوعين لا ثالث لهما: **شعر صادق وشعر كاذب**[5]، وتحت كل مفهوم من هذين المفهومين تشعبت العديد من الآراء والتفسيرات. وقبل الخوض في غرض

(١) المرجع السابق ص ٦٢، ٦٣.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ٦٣.

(٣) المرجع السابق ص ٦٣، ٧١، ٨١، ٨٣.

(٤) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٤٩.

(*) أنظر د. النويهي «محاضرات في عنصر الصدق»

(٥) ستيفن سبندر: الحياة والشاعر ص ١٦٠.

هـذه الآراء وشرحها يجب علينا أن نفرق أولاً **بين المعنى العلمي للصـدق، والمعنى الأدبـي**، فرتشاردز يرى أن ثمة اختلافاً بيّناً بين الصدقين، فالصدق في العلم هـو انطباق تام بين الإشارات التي تعبر عنهـا اللغـة وبين الشـيء المشار إليه، وإلا فستكون الإشارات كاذبة إذا لم يحدث التطابق، ثم يذكر أن هـذه الحـدة في التطابـق لا يمـكن أن تحـدث في أي نوع من أنـواع الفنون[1]، وإلى نفس الرأي يذهـب كولردج فيرى أننا عندما نأخذ الموقف الشعري فإنه لا يجوز لنا أن نحتج على «هـوميروس» مثلاً لأنه جعل الآلهة تتدخل في صورة محسوسة في شئون البشر ممـا يتنافـى ومعتقـدات الرجـل الحديث، ولا نهجر دانتي لأن تصوره للفلك في الكوميديا المقدسـة تصـور عتيق لا يتفق ونظريات العلم الحديث، كما أننا لا نتوقف عن القراءة، حينما يقول لنا الشاعر إن السماء تبكي كما أن قلبه يبكي، ونطل من النافذة لنتحقق مما إذا كانت السماء حقيقة تمطر[2].

ويرى ستيفن سنبدر أن **الشعر الصادق هـو ذلك الذي يطابق ويعبر عن طبيعة الشاعر الفنية الذاتية**، ولا يستطيع أي مؤثر خارجي أن يملي على الشاعر ما يجب أن يقوله، فلا بد أن ينبع الشعر من ذات نفسه «وما من عقيدة جمالية أو دينية أو سياسية تستطيع أن تملي علينا موضوع الشعر سواء في الحاضر أو في المستقبل. كما أن الشاعر نفسه لا يستطيع أن يكتب ما قد يعتقد أنه أسلم شعر يمكن تصوره وأصدقه وأفضله. فليس في مقدور الشاعر إلا كتابة ذلك النوع من الشعر الذي تسمح له بكتابته ميول وجوده الخاص، أي ذوقـه في الحياة مميزاً عن ذوقه في الأخلاق والسياسة والأدب لذلك يجب أن تتوفـر لدى الشاعر قبل أي اعتبار آخـر الشجاعـة الـكافية للمحافظـة علـى وجـوده الذاتي»[3].

(١) رتشاردز: مبادىء النقد الأدبي ص ٣٤٠، ٣٤٠.
(٢) د. مصطفى بدوي كولردج ص ٦٦.
(٣) الحياة والشاعر ص ١٦٠.

ولا نستطيع قبول كل ما جاء به «سنبدر» من آراء فقد ذكر أن الشاعر يكتب وفقاً لميوله الخاص معبراً عن ذاته، وقاصداً بذلك إلى «الصدق الفني»، وهذا شيء لا غبار عليه ولكن كيف يمكن أن يكون هذا الميل الخاص شيئاً منفصلاً تمام الإنفصال عن ذوقه في الأخلاق والسياسة، والأدب، وهذه هي جماع اهتمامات الإنسان أو الشاعر، ومنها يتكون ذوقه وميوله الخاص الذي يطالب الناقد أن يترجم عنه في شعره فكيف إذن يستطيع الشاعر أن ينفصل بذاته عن ذاته؟ نظن أن هذا شيء مستبعد جداً. ويعود «سنبدر» فيؤكد أن الصدق لا يتأتى للشاعر إلا إذا استطاع فهم نفسه وقدراته وعبر بإخلاص عن طبيعته: «فأصالة الشاعر إذن هي أولاً وأخيراً في شجاعته الوجودية التي تمكنه من أن يكون صادقاً في إدراكه مخلصاً لطبيعته[1]، وكيف يكون الشاعر مخلصاً لطبيعته؟ عندما يؤمن بحق أنه لا يستطيع إلا أن يكون نفسه، وعليه فهناك شاعر مفلق يستطيع أن يأتي بالقصائد الرائعة وآخر لا تمكنه قريحته بأكثر من تلك الأشعار الخفيفة، فإذا التزم كل منهما بما يسر له لتحقق الصدق لهما معاً، ولكن إن حاولا تبادل المواقع فسدت موهبة كل منهما، وعريت أشعارهما من عنصر الصدق[2].

ويذهب «رتشاردز» إلى أن **معنى كلمة «صدق»** التي تنطبق على الفنون هو «**إمكان القبول**» أي إمكانية أن يقبل الإنسان تصديق وقبول ما تخبره عنه التجربة، وليس من الضروري تطابقها مع ما حدث فعلاً في الواقع: «فصدق روبنسون كروزو» معناه إمكان قبول الأشياء التي يخبرنا بها الكتاب، قبولها من أجل الآثار التي تخلقها القصة فينا، ولا يعني مطابقتها للوقائع الفعلية التي حدثت ل «الكزاندر سيلكرك» أو غيره، وعلى نفس المنوال فإن كذب النهايات السعيدة للملك «لير» و «دون كيشوت» معناه عدم إمكان قبول هذه النهايات في نظر أولئك الذين استجابوا لبقية العمل الأدبي

(١) المرجع السابق ص ١٦٥.
(٢) المرجع السابق ص ١٦٤.

على نحو كامل[1] . إذن فالشيء المهم في الشعر عند رتشاردز هو القبول أو **بدء الإستجابة اللاحقة بهذا العمل الفني وتطورها حتى تصل إلى ذروة التأثير**[2] وهذه الإستجابة ترجع إلى قدرة الشاعر على إحداثها في نفس القارىء، فالشعر الصادق هو الذي يولد في القارىء الذي يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل في الحرارة والنبل عن تجربة الشاعر «وهذه الاستجابة يجب أن تكون مصاحبة للحالة الطبيعية للقارىء بمعنى أن لا يكون واقعاً تحت تأثير شيء معين حتى لا تتأثر استجابته، أو تكون مشوهة»[3]

وما دام الشاعر لم يخرج عن إمكانية حدوث التجربة ـ مهما بالغ فيها فنحن كما يقول «ماكولي» نقبل منه تجربته ونعدها من الخيال المحمود، مطمئنين إلى صدقه، فالشاعر الحق ليس من يصور لنا الواقع كما هو، وكما تفعل آلة التصوير، وإنما من يصور لنا الواقع وزيادة، وبعبارة أخرى أن يصور لنا ما ينبغي أن يكون، أو تلك الصورة المثلى للشيء[4]

ويرى «رسكن» أن مفتاح الصدق عند الشاعر الحق هو الإحساس الجيد بما هو موجود فعلاً، ثم إضافة ما تزدحم به نفسه من مشاعر ورؤى شعرية تجاه هذا الموجود، وعليه فالرجل ثلاثة عند رسكن: «رجل يدرك الحق خالصاً لأنه لا يشعر، فيرى الوردة وردة لا أكثر لأنه لا يحبها حباً يزيد على حقيقتها شيئاً، وهذا بعيد عن الشعر لا يقع منه في كثير أو قليل. ورجل يدرك إدراكاً باطلاً لأنه يشعر ـ فالوردة قد تكون في نظره أي شيء إلا أنها وردة فتكون نجماً ساطعاً أو حجراً كريماً أو غادة راقصة، ولكنها لا تكون

---

(١) مبادىء النقد الادبي ص ٣٤١.

(٢) المرجع السابق ص ٣٤٦.

(٣) رتشاردز: العلم والشعر ص ٤٩، ٥٥.

(٤) د. زكي نجيب محمود: جنة العبيط ص ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، وانظر مبادىء النقد الأدبي ص ٣٤٦

وردة أبداً، وهـذا هـو شاعر الطبقة الثانية، ورجل يدرك إدراكاً صحيحاً على الرغم من شعوره القـوي، فيرى الـوردة وردة دائمـاً، ولكنـه يضيف إلـى حقيقتها ما تزدحم به مشاعره، وهـذا هـو شاعر الطبقة الأولى[1] .

ولعل رسكن قصد من قوله «الإحساس الجيد بما هـو موجود فعلاً» ما يمكن أن يوصف به الشيء، أي أنّ الوردة التي يصفها الشاعر يستـطيع أن يصورهـا كما يصور أي وردة في الوجود، وليس شرطاً أن تكون هـي نفس الوردة التي رآهـا، المهم ألا نقول له: لا ليس هـذا تصوير الوردة إننا لا نستطيع أن نتقبله ولا أن نتخيله، وهـذا ما نعتقد أن رسكن يقصد إليه، وإلا لخرج عن إجماع معظم النقاد.

ومن هـذا نستطيع القول بأن «**الكذب الواقعي في العمل الفنـي ليس عيباً فيه ـ ما دام لم يصل إلى مرحلة فجة تقف حائلاً أمام استجابة القارىء له أو إحداث استجابة غير ملائمة، كذلك فإن الصدق الواقعي وحده ليس مزية عظمى في العمل الأدبي، والمعول أساساً على الصدق الفني**[2] .

ويذكر رتشاردز أن هـناك **فرقاً بين القراءة الشعرية للقصيدة والقـراءة العلمية للقضية**، فإذا تعارضت القراءة العلمية مع حقيقة من الحقائق المعترف بها فإنّ القضية تصبح مرفوضةً، لكنّ الأمرَ يختلف في القراءة الشعرية، إذ أن من النقـاد من يفتـرض أن هـنـاك عالمـاً خاصـاً للتخاطـب يتميز بالخيال والأوهـام، ويتفق عليه كل من الشاعر والقارىء بحيث إذا اتفقـت القضية الزائفة* مع هـذا العالـم الخـاص للتخاطـب اعتبـرت صادقـة من الوجهـة الشعرية، إذن فهناك صدق شعري ينتج عن بعض القضايا الزائفة التي لا تتفق مع الواقع ولكنها تتفق مع عالم التخاطب هـذا بصرف النظر عن اتفاقها مع عالم الواقع، لكن إذا تعارضت هـذه القضية الزائفة مع هـذا العالم الخاص

---

(1) جنة العبيط ص ١٥٤، ١٥٥.

(2) رتشاردز: مبادىء النقد الأدبي ص ٣٤٥، ٣٤٦.

(*) التي لا تطابق الواقع.

للتخاطب فهي كاذبة من الوجهة الشعرية[1] .

ويقرر رتشاردز أن هذه المحاولة لمعالجة موضوع الصدق الشعري مألوفة لدى بعض مدارس علم المنطق ، ولكنها معالجة ناقصة خاطئة من البداية ، ويرى أن «من الاعتراضات الكثيرة عليها نخص بالذكر اعتراضين» : أولهما أنه ليس لدينا أية وسيلة لمعرفة نوع عالم التخاطب في أية مناسبة من المناسبات ، وثانيهما إنَّا لو افترضنا إمكان معرفته فإنَّ ذلك الضرب من التوافق أو عدم التناقض الذي يجب أن يتوفر فيه ليس مسألة علاقات منطقية ، حاول مثلاً أن تعرف نظام القضايا التي يجب أن يتفق معها هذا البيت :

إنك لسقيمة أيتها الوردة!

كذلك حاول أن تعرف العلاقات المنطقية التي يجب توفرها بين هذه القضايا حتى يكون البيت صادقاً من الوجهة الشعرية ، وسرعان ما يتجلى لك بطلان هذه النظرية[2] .

ويصل رتشاردز **في النهاية إلى أن هناك قضايا زائفة وقضايا حقيقية، وإننا قد نقبل القضية الزائفة، ولكن ليس هذا على إطلاقه، فقبولنا لها قائم على مدى تأثيرها في مشاعرنا ومواقفنا، وهنا «تصبح القضية الزائفة صادقة إذا كانت تتفق وموقفاً نفسياً معيناً وتخدمه** ، أو إذا كانت تربط بين مواقف أو أوضاع نفسية معينة مرغوب فيها بسبب من الأسباب «**أما القضية الحقيقية فنقبلها لصدقها، أي مطابقتها بالمعنى الفني الخالص لهذه اللفظة للواقع الذي تشير إليه**»[3]

ويذهب سبندر إلى الاعتقاد في أهمية الصدق إلى أبعد مدى **حتى إنه لا يعتد بالجودة في الشعر، ويرى أن لا دخل لها في تحقيق الصدق** أو عدم

---

(1) رتشاردز : العلم والشعر ص ٦٦ ، ٦٧ .

(2) رتشاردز : العلم والشعر ص ٦٨ ، ٦٩ .

(3) المرجع السابق ص ٦٩ ، ٧٠ .

تحققه يقول: » من البديهي أنه لا موضوع الشعر ولا أسلوبه مهمان ما دام الشعر نفسه قد جاد وصدق[1] . » ولنا على هـذا الـكلام بعض التحفظـات ، فنحن نرى لموضوع الشعر وأسلوبه أهـميتهما البالغة ، صحيح أنهما لا يؤثران في صدق الشعر أو كذبه ، ولكن لا نستطيع أن نفصلهما عن العمل الفني مهما كانت الأسباب ، وإلا لما أمكننا الحكم على التجربة الفنية حكماً سليماً .

أما **كولردج** فيذهـب إلى **القول بالإيمان الشعري** الذي يعليه فوق كل شيء ، بل يشبهه أحياناً بالإيمان الديني ، ويقول في عبارة مشهورة له : «إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصـديق بصفـة مؤقتـة ، وهـذا في رأيي هـو جوهـر الإيمان الشعري»[2]

وبرغم صعوبة قوله : «نتوقف عن عدم التصديق» فإن د . بدوي يذكر أن كولردج قد قصد إليها قصداً ، وأنه أراد ألا يقول : «إننـا في أثنـاء التجربـة نصدق ما نراه ، وذلك حتى عبارة «نتوقف عن عدم النصديق ـ بالمعنى العلمي ـ لأجل الإيمان الشعري» حتى يبين أن ثمة فرقـاً قائمـاً بين «التصـديق» وبين «الإيمان الشعري» ، فالأول عملية عقلية أو منطقية صرفة ، بينما تدخـل في الثانـي جملـة عناصر تتعلـق بالإرادة وبالعاطفـة وبشتــى قوى الشــخصية الإنسانية» ، وهـذا ما ينطبق حقاً على الشعر[3] .

ويذكر د . بدوي أن بعض النقاد قد اعترضوا على قولة كولردج «بمحض إرادتنا» على الرغم من أهـميتها البالغة في رأيه ، حيث يعتقد أن للإرادة دخلاً كبيراً في الموقف الشعري ، فنحـن الـذين نضـع أنفسنـا في الحالـة النفسية الملائمة لقراءة الشعر ، وإذا نحن مثـلاً قرأنـا جزءاً من ملحمـة ملتـون «الفردوس المفقود» كما لو كانت مقالاً في علم الفلك ، فإننا لن نحقق لأنفسنا ، بإرادتنا (بمشيئتنا) ، شيئـاً من الإمتـاع الشعـري ولا الفهـم الـلازم له ، وكذلك فإن

---

(١) سنبدر : الحياة والشاعر ص ١٦٤

(٢) د . مصطفى بدوي : كولردج ص ٦٥ .

(٣) كولردج ص ٦٥ .

لطريقة القراءة الشعرية دوراً مهماً وإيجابياً في حدوث الاستجابة، وليس القارىء كما يقول كولردج ـ في أثناء قراءته، متفرجاً كسولاً على العالم الشعري الذي يعرض أمام عينه، فكما أن الكاتب نفسه يقظ واع مسيطر على جميع قواه في أثناء عملية الإبداع، كذلك يكون القارىء في أثناء قراءته للإنتاج[1].

ويهمنا أن نتعرض هنا لنظرية كولردج في الإيهام أو مشاكلة الواقع، وقد رد بها كولردج على فريقين مال كل منهما ميلاً بعيداً عن الحقيقة، فذهب الفريق الأول إلى القول بأننا في أثناء مشاهدتنا للمسرحية الشعرية يستطيع الشاعر أن يخدعنا خداعاً تاماً بحيث نكاد نؤمن بأن الأحداث التي تمر أمامنا هي أحداث حقيقية وواقعة فعلاً مثلها في ذلك مثل أحداث العالم الواقعي، وذهب الفريق الثاني إلى الإيمان بالعقل وحده، واعتقد أننا في أثناء المسرحية نكون في حالة وعي تام وإدراك كامل بأننا نجلس في المسرح، وأن كل شيء أمامنا مجرد تأليف وتمثيل. فالفريق الأول يخلط بين الفن والواقع والفريق الثاني تغلبه العقلية واضمحلال خياله. . . ولذلك رفض كولردج الرأيين، وذهب إلى حالة وسط بينهما وأسماها «الإيهام» وفيها «نشاء أن نخدع» كما يقول كولردج[2].

ويضع كولردج شرطاً لاستمرار حالة الإيهام، وهو إمكان استمرار حدوث ما نراه على المسرح، ويرى أننا على استعداد دائماً لليقظة من حالة الإيهام إذا وجدت على المسرح أحداث لا يمكن تصديقها والاقتناع بإمكان حدوثها[3].

ومن القضايا المهمة التي تعلقت بقضية الصدق في الشعر كانت قضية الخطأ في الشعر، ومدى تأثيره على صدق القضايا الأدبية أو كذبها، وقد اهتم

(١) المرجع السابق.
(٢) كولردج ص ٦٧، ٦٨، ٦٩.
(٣) المرجع السابق ص ٦٨، ٦٩.

«رسكن» بهذه القضية وحاول تخليص «الصدق» من كل ما يعوقه من شوائب وقد رأى أن الخطأ إحدى هـذه الشوائب، ولذلك نراه يرفض أي خطأ ناتج عن الخيال الخاطىء سواء أقصده الشاعر، وقد توقع من القارىء ألا يختلط عليه الأمر فيقصده، كمن صور الهلال سفينة من فضة أثقلتها حمولة من عنبر، أو لم تقصده وكان ناجماً عن اضطراب عواطفه كأن يصور، وهـو واقع تحت تأثير حالة حزن شديدة، البحر و هـو يلتهم الغرقى بالوحش المنتقم[1]. إذن فرفض «رسكن» للخطأ قاطع في كل الأحوال وهـو أقرب إلى أفلاطون في هـذا الصدد منه إلى أرسطو، فأفلاطون يرفض الخطأ تماماً، ويرى وجوب عدم إظهار الآلهة في أي من المواصفات السيئة، وقد حث الشعراء على عدم تناول الآلهة ذلك التناول الخاطىء مهما حدث، أما أرسطـو فقـد فرق بين نوعين من الخطأ، الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه، والخطأ العرضي، وهـو لا يقبل الشاعر إذا أخطأ في صناعة الشعر، ويغفر له إذا تصور شيئاً تصوراً فاسداً أو لو أخطأ في علم من العلوم الخاصة، إذا لم يتمكن من تدارك هـذا الخطأ، أما إن استطاع تداركه، والوصول إلـى الغـاية فعندئـذ لا يغتفـر له خطأه[2].

فرسكن إذن يرفض الخطأ ويدخله في باب الكذب، ويعتقد أن الشعراء الفحول يأبون على أنفسهم هـذا الضرب من الكذب الذي قد يقبله شعـراء المرتبة الثانية، بل يستسيغونه وهـو لا يغفر للشاعر بنـاء علـى ذلك أن تعلـو عاطفته على كل ما عداهـا، بل يريد أن تقوى عاطفته، ويقوى معها عقلـه ليقرر سلطانه على طغيانها، فيصل بهذا إلى أعلى مرتبات الصدق والنبوغ[3].

أما «ماكولي» فقد أثار **قضية الصدق في الشعر وعلاقتها بمراعاة الذوق السليم** في اختيار ما يأخذه الشاعر وما يدعه حينما يتناول موضوعه، وبالطبع

---

(١) جنة العبيط ص ١٥٣، ١٥٤.

(٢) فن الشعر، أرسطو: عبد الرحمن بدوي ص ٧٢.

(٣) جنة العبيط ص ١٥٤.

نعني بالذوق السليم ما كان سائداً في فترة معينة من الزمن حيث تحدث الشاعر عنها، وعما يحيط بها من ملابسات[1]. «فماكولي» يشيد بوصف الشاعر أدسن «للقائد مولبرا» الإنجليزي الذي قاد معركة بلنهيم في أغسطس ١٧٠٤ وانتصر فيها على أعدائه، وقد وصفه «أدسن» بأنه كان القائد الرصين الرزين الذي يفكر ويخطط بهدوء وذكاء، وقد كان هذا سر نجاح أدسن في وصفه، فقد التزم الصدق في تعبيره ورفض الخيال الموهم، بينما كان سرفشل غيره من الشعراء الذين صوروا ذلك القائد الذي عاش في القرن الثامن عشر، وقد أصبحت الحرب فناً وعلماً، كما صور «هوميروس» «أخيل» وهذا ما أدى إلى تداعي أشعارهم وكذبها وعدم نجاحها. فحينما صور هوميروس أخيل محارباً عملاقاً جباراً يقوى على قذف الصخور، ويهزم جيشاً بأكمله معتمداً على قوته العضلية، صفق له النقاد وما يزالون، لأنه كان صادقاً في وصفه، فلم يخرج على طبيعة الذوق السائد، فقد كانت الحروب آنذاك فتوة وقوة عضلية، فلا غرابة في تصوير هوميروس لبطله بهذه الصورة وإن بالغ فيها فهو ينشد المثال فيما له أصل من الحقيقة والواقع يمكن تصوره واعتقاده دون أدنى اصطدام بالذوق السائد في ذلك العصر. بل لو كان هوميروس قد صور أخيل مفكراً رزيناً وقائداً هادئاً لثرنا في وجهه ورفضنا شعره ورميناه بالكذب[2].

وأخيراً بقيت نقطة مهمة فيما يخص الصدق والكذب عند النقاد الغربيين ألا وهي **علاقة الأخلاق بالفن وأثر ذلك على صدق العمل الفني أو كذبه**. وقد ذكر أرسطو أن التحام الأخلاق بالفن مؤشر لهذا الصدق، حيث ساد آنذاك تيار أخلاقي لم يستطع الانفكاك عن الشعر، وقد كان خلو المأساة والملحمة من هذا العنصر الأخلاقي دليلاً على عدم الصدق منهما[3]، وقد

---

(١) جنة العبيط ص ١٥٢.

(٢) المرجع السابق ص ١٤٩، ١٥٠، ١٥١.

(٣) فن الشعر د. عبد الرحمن بدوي ص ٦٧.

رأى كولردج نفس الرأي وشرحه وأظهره على نحو أكثر وضوحاً، فذكر أن الشعر بعامة صورة صادقة للحياة الإنسانية، وأن الأخلاق عصب هذه الحياة الإنسانية، فإذا تجاهل الشعرُ الأخلاقَ ولم يعبر عنها ظهر زيفه وكذبه، ولم يستطع القارىء للشعر أو المشاهد للعمل الفني أن يلمس وجه الشبه بين عالم التراجيديا الذي يراه على المسرح أو في صفحات الكتاب وبين العالم الحقيقي الذي يعيش فيه، ومن ثم فلن يتمكن من عملية التوحيد بين نفسه وبين البطل التراجيدي وبدون هذا التوحيد يستحيل الإحساس بالعمل الشعري[1].

وهكذا نرى أن العديد من النقاد ومنهم أرسطو وكولردج قد أكدوا أهمية الأخلاق في الشعر. وقد بلغ من إيمان كولردج بأهميتها إنه حينما تحدث عن الإيهام ذكر أننا برغم توقفنا عن الحكم في أثناء الإيهام، إلا أننا أبداً لا نستطيع ـ في نفس الوقت ـ أن نبطل نشاط حاستنا الخلقية[2].

---

(١) كولردج ص ٧٨.

(٢) المرجع السابق ص ٧٨، ٧٩.

الباب الثاني

الأصل الفلسفي وتطبيقاته

الفَصْلُ الأول

الأدَبُ وَغايَـاته

اختلفت الآراء في هـذه القضية ، وتعددت وتشابكت ، وهـي في ذلك تصدر عن معتقدات خاصة ، وفلسفات متنوعة كانت تسود عصوراً بعينهـا ، وهـذه الآراء وإن اختلفت مراميها ـ تدل على أن الأدب ليس شيئاً ثانوياً في حياة البشرية تستطيع الاستغناء عنه ، بل هـو معادل للحياة نفسها حتى عند من قالوا بأنه مجرد لعب وإشباع للطاقات الزائدة عن حاجة الإنسان أدرك هـؤلاء أنه بدون هـذا الأدب الذي يمتص تلك الطاقـات لا بد أن يلقـى الإنسـان حتفه .

ويحق لنا أن نقول إن معظم النقاد والفلاسفة والشعراء وإن اختلفـوا فيما بينهم حول هـذه الغاية أو تلك إلا أنهم اتفقوا جميعاً علـى ضرورة أن يحقق الأدب غايته السامية في أن يكون فناً ، ثم يأتي بعـد هـذا كل شيء ، أقصد بهذا الشيء أو هـذه الأشياء تلك الأهـداف والغايات التي تباينوا فيها . وقد حاولتُ أن أجمع الأشباه من هـذه الآراء إلى النظائر فظهر لي أنها جميعاً تمثل غايات ثلاث للأدب وهـي :

١ ـ **غايات الأدب الأخلاقية والدينية والاجتماعية :**

٢ ـ **الغاية الذاتية والجمالية :**

غاية الأدب تتمثل في :

(١) التعبير عن الذات .

(٢) في الإحساس بالجمال المحض والترفيه عن النفس ، والتنفيس وإنفاق القوى الزائدة .

٣ ـ غاية الأدب في إحداث تجربة تأملية بالدرجة الأولى ، قادرة على إيجاد تلك الغايات الأخرى إلى جوارها .

أولاً : غايات الأدب الأخلاقية والدينية والاجتماعية :

وأول وقفة لنا ستكون مع أفلاطون وأرسطو ، وقد اهتما بالجانب الأخلاقي في الأدب وإن اختلفت الكيفية لدى كل منهما[1] ، وتشعبت الطرق بينهما ، واختلفت آراء أرسطو كثيراً عن آراء أستاذه **أفلاطون** الذي دعا في جمهوريته إلى أن تكون للشاعر رسالة سامية تحترم الآلهة وتحض على الفضيلة[2] ، ويقف موقفاً عدائياً من الشعر بعامة ، في الكتاب العاشر من الجمهورية صراحة عن شكه في قيمته من حيث هو أداة تربية وتقويم خلقي ، ومن حيث هو وسيلة للوصول إلى الحقيقة كذلك ، ويشرح التأثير الخلقي السيء للشعر[3] وبخاصة شعر المآسي والملاهي ويتخفف قليلاً من غلوائه مع الشعر الغنائي ، ثم يليه شعر الملاحم . وخلف هذا الموقف تكمن نظرته الأخلاقية ، فيرفض شعر المآسي والملاهي لمعارضتها للأخلاق ، ولإظهارها مواطن الضعف البشري ، وانتصار الشر فيها أحياناً على الخير

(١) د . غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٢٧٨ وانظر د . عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب فى أوروبا ص ١٠ .

(٢) الجمهورية ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٣) أفلاطون : الجمهورية (الكتاب العاشر) ، وانظر د . أحمد فؤاد الأهوانى : أفلاطون ص ١٥٦ وانظر د . عبد الحكيم حسان : مذاهب الأدب فى أوروبا ص ١١ .

ذلك لأنه يرى أن «الخيال الشعري يروى فينا تجارب الشهوة والغضب والرغبة والألم، فيمكنّها من النمو بدلاً من أن يظمئها ويخليها تجف»[1].

وهذا ما ينصه أفلاطون ويراه أصل البلاء حيث إن من الواجب على الإنسان (المشاهد) ألا يقف موقف البطل المأساوي، بل عليه أن يسلك السلوك المضاد لأنه هو السلوك اللائق بالرجل، ولكنه يعتقد أن شيئاً من هذا لن يحدث حيث إنه من الصعب أن يرى الإنسان مأساة فيرخي العنان لعواطفه في أثناء روايته لها، ثم يكبح جماح نفسه بعد ذلك في الواقع.

كذلك رفضه الملاهي لأن جل اهتمامها منصب على الشخصيات الحقيرة في المجتمع، أما الشعر الغنائي فلا يرفضه إذ يشيد بأمجاد الأبطال، وفي هذا دلالة أخلاقية مهمة[2]، إذن فلقد رفض أفلاطون الشعراء السيئين وحدهم، [3] ولا يطعن في الفن على إطلاقه بل على الفن المنحرف فقط[4].

أما عن اهتمام أفلاطون بالجمال الفني، فلم يخرج أيضاً عن الإطار الأخلاقي، وظل مرتبطاً لديه بمعاني الخير والصلاح[5]، وإذا بعد الشعر عن غايته الخلقية، وتنافى مع الفضيلة، وكان لمجرد اللذة وإغراء الشباب فهو فن ساقط فاسد[6].

وإذا كان رفض أفلاطون للشعر قائماً على ما فيه أشياء مخلة بالأخلاق، مزعزعة لتلك القيم الخلقية السائدة في المجتمع المثالي اليوناني، فقد رفضه

---

(١) انظر كاسيرا: في فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٥٦.

(٢) د. غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص ٣٣، وانظر د. محمود الربيعي: في نقد الشعر ص ١٨.

(٣) Atkines, English Literary Criticisme, Reniessance P. 106

(٤) أفلاطون د. الأهواني ص ٤٨، وانظر حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ١٣٥.

(٥) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٣٤، وانظر د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ١٩، ٢٠.

(٦) د. منصور عبد الرحمن: معايير الحكم الجمالي والنقد الأدبي ص ١٥.

أيضاً اعتماداً على نظريته في المحاكاة، تلك التي يرى فيها الشعر محاكاة من الدرجة الثالثة، ومن ثم لا تتضح الرؤية أمام الشاعر في معرفة الحق من الباطل لبعد ما يحاكيه عن حقيقته الواقعة[1]، وسنرى فيما بعد كيف دحض أرسطو آراء أفلاطون في المحاكاة والتقليد وتسخيف الشعر، وأظهر حقيقة معنى التقليد الشعري. وما للمأساة التي رفضها أفلاطون، من وظيفة رائدة في الفن الأدبي[2].

أرسطو:

فإذا انتقلنا إلى أرسطو لمسنا الفرق الواضح الجلي بينه وبين أفلاطون، في نظرة كل منهما إلى الفن والأدب، ويرى د. مصطفى سويف: «أنه على حين باعد أفلاطون بين الفن والحياة بخطوتين، ولو أن الخطوة الثانية دليل واضح على شعوره بوجود صلة بينهما، قرب أرسطو بين الفن والحياة بخطوتين أيضاً»[3]. ويرى د. عز الدين إسماعيل «أن أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته إلى ميدان الفن». «فأفلاطون يبحث في جمال الأشياء، وأرسطو يبحث في الأثر الذي تحدثه في الإنسان»[4] وأرسطو يؤمن إيماناً قوياً بأن وظيفة الشعر قد تكون نافعة إلى أقصى غاية[5].

ذكر د. عبد الحكيم حسان أن «أرسطو يقبل الشعر على أساسين: أولهما فعالية الشعر، باعتباره محاكاة للطبيعة، في الكشف عن الحقيقة، وكونه لذلك وسيلة من وسائل المعرفة. وثانيهما تأثيره المرغوب فيه من الناحية الخلقية على الشخصية الإنسانية، وكلا الأساسين تشكك فيهما أفلاطون

(١) أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون ص ٤٤.

(٢) آبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص ١١٧، وانظر د. غنيمي هلال ص ٤٠ النقد الأدبى الحديث

(٣) د. مصطفى سويف، الأسس النفسية في الإبداع الفني ص ٣٣، ٧٤.

(٤) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٨.

(٥) آبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص ٧٧، ٧٩.

من قبل وآمن بنقيضه ورفض الشعر بناءً على ذلك[1] وأرسطو يرى أن الشعر ضرب من التقليد، ولكنه بدلاً من أن يساير أفلاطون ويقول إن شأن الشعر في هذا كشأن التصوير، نراه يفضل أن يقارن بين الشعر وبين الموسيقى أو الرقص. وهذا فرقٌ ذو مغزى لأن الذي يبغي المغالطة قد يجد من السهل أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى، ولكن في ذكر الموسيقى والرقص تحذيراً بأن التقليد في الشعر مهما كان نوعه فإنه ليس تقليداً أعمى، وإلا فأي تقليد أعمى في الموسيقى؟[2] فالشعر إذن لا يقلد الطبيعة، ولا يحذو حذوها، بل يقلد ما يتصوره أو يتمثله الخيال[3]. وكلمة التقليد في الشعر عند أرسطو تعني الصنعة أو المهارة الفنية[4] فالفن على هذا ليس محاكاة للطبيعة الظاهرة للموجودات، وإنما هو تعبير عن حقائقها الثابتة المعقولة وعللها ومبادئها التي تفسر وجودها، بل ينتهي هذا التفسير كما ترى د. أميرة مطر إلى نظرية مثالية في الفن، فالفن يسمو على الطبيعة الظاهرة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص، فنرى في الحقيقة الفنية ما يجب أن يكون عليه الواقع الملموس، وليس ما هو كائن فقط[5]. ويرى د. الربيعي أن المحاكاة عند أرسطو شيء مقصور على الفن الإنساني لا يتعداه إلى سواه، والفن كيان مستقل عن الأشياء في الطبيعة الخارجية، كما أنه مستقل عن السياسة والأخلاق، والشعر هدف في ذاته، ونشاط ليس له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فناً، وهو لا يعنى بخدمة أي هدف آخر»[6]

وهذا الرأي للدكتور الربيعي يخالف فيه النقاد عامة، ذلك لأنه كثيراً ما

---

(١) انظر: مذاهب الأدب في أوروبا ص ١٩.

(٢) أبر كرومبي قواعد النقد الأدبي ص ٨٨، ٨٩.

(٣) أرسطو: في الشعر، د. شكري عياد ص ٦٤، وانظر آبر كرومبي قواعد النقد الأدبي ص ٩٣، ٩٤ وانظر د. مندور فن الشعر ص ٢٤.

(٤) ابر كرومبى ص ٩٦، وانظر د. الربيعي في نقد الشعر ص ٣٠، وانظر د. أميرة مطر فلسفة الجمال ص ٤٠، ٤١، و د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن ص ١٨٦.

(٥) د. أمين مطر - فلسفة الجمال ص ٣٨.

(٦) د. محمود الربيعي في نقد الشعر ص ٢٦.

قيل إن الشعر عند أرسطو يخدم الأخلاق بطريقة غير مباشرة ، وذلك عن طريق «التطهير» كذلك فإن أرسطو لا يوافق أن تظهر الشخصيات المنحطة في الأدب إلا ليتجنبها الشباب ، ولا يوافق على مبدأ التحلل في الأدب[1] . أما أن يصبح أرسطو مثله مثل الداعين إلى الفن للفن ، فهذا ما لم نجد له صدى فيما قرأنا إلا عند د. الربيعي ، ولعله قصد إلى إبعاد شبهة توجيه الأدب وجهة تعليمية مباشرة» وذلك لأن اهتمام أرسطو بالقالب الفني والشكلي متميز غاية التميز عن اهتمام أفلاطون ، أو الأصح عدم اهتمام أفلاطون بهذه الناحية ، فأراد د. الربيعي أن يحفظ له عمله هذا[2] ، ويرى د. عز الدين «أن أرسطو قد جعل موضوع المحاكاة هو العام لا الخاص ، ووضع المقياس الذي يختبر صدق المحاكاة الشعرية فجعله في المتعة الدائمة التي يقدمها العمل إلى المجتمع ، لا لمجرد المتعة التي يحسها الفنان في عملية الإبداع . ومن ثم يكون للفن مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذي يظهر فيه هي هذه المتعة . والصلة بينهما صلة وثيقة لا يمكن تجاهلها ، فلا يمكن أن ينشأ فن فردي تنعدم الصلة بينه وبين المجتمع ، وتكون له قيمة ، أو يجد إقبالاً ويضمن نمواً وتطور[3] .

ويعود د. الربيعي فيرى أن «أرسطو يركز ، فيما يتعلق بمهمة المحاكاة ، أو مهمة الشعر المأسوي ، على الناحية الشكلية ، أو ناحية البناء الفني تركيزاً شديداً ، فهدف الشعر عنده فني ، وهو بناء شكل فني ، أو قالب فني ، لموضوع المحاكاة ، والشعر عنده صنعة فنية»[4] .

أما د. محمد مندور فرأى «أن نظرية أرسطو في المحاكاة لا تخلو

---

(١) د. غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٨ ، / وانظر د. مندور فن الشعر ص ٢٤ ، ٣٣/ وانظر روز غريب النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٦٢/ وانظر د. سويف الأسس النفسية للإبداع الفني ص ٣٥/ وانظر د. أميرة مطر فلسفة الجمال ص ٣٩.

(٢) د. الربيعي في نقد الشعر ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي ص ١٠١ .

(٤) في نقد الشعر ص ٢٩ .

من سطحية ، فالآداب والفنون لعلها تكون خلقاً أكثر منها محاكاة ، ومن الكتّاب من وهبه الله القدرة على الخلق ، فخلقوا نماذج كأنها المرايا يتعرف فيها الناس على حقائقهم ، وليس من شك في أن الخلق الفني الجدير بهذا الاسم أعمق وأصدق من الحياة ، لأنه يجمع من عناصر تلك الحياة الشتيت ، ويشق الحجب عند الدفين ، وينير المظلم من النفوس حتى أنك لتقرأ أحياناً وصفاً لخلق ، أو تحليلاً لشخصية فتعثر على نفسك في تحليلها فكأنك وجدت مفقوداً ، أو أنرت مظلماً في نفسك[1] .

على أننا نعتقد أن المحاكاة بمعناها التي نشدها أرسطو لا تبعد كثيراً عن أن تكون خَلْقاً ، فالشعر عنده ، كما سبق أن ذكرنا ، لا يقلد الطبيعة تقليداً أعمى ، وإنما يقلد ما يتصوره أو يتمثله الخيال ، وهي تعني المهارة والصنعة الفنية ، كذلك فالفن تعبير عن حقائق الحياة الثابتة المعقولة وعللها ومبادئها التي تفسر وجودها . ولعل الخَلْقَ لا يزيد عن هذا كثيراً ، إذ أن «الخَلْقَ» مهما كان مبتكراً ، ومعبراً عن ذات النفوس وخباياها فهو لا ينبثق من عدم ، ولا يولد من فراغ ، ولا بد له من تمثل شيء أو مثال يحاول الوقوع عليه بحال أو بأخرى . وربما كان رفض د . مندور بناء على ما توحي به ظلال كلمة محاكاة من تقليد ونسخ ، على أنه ليس يخفى عليه هذه الدلالة الخاصة «للمحاكاة» عند أرسطو .

بقيت نقطة وهي التي تخص أهم هدف من أهداف الشعر عند أرسطو، وهي المرتبطة بالمأساة ، وما تؤديه في الفن من وظيفة جليلة تتمثل في التطهير (كاثرسيس) الذي كان سبباً لرفض أفلاطون الشعر ، إذ اتهم الشعر بأن له تأثيراً سيئاً يرجع إلى مقدرته على إثارة المشاعر ، وعلى هذه التهمة العريضة يرد أرسطو بنظريته في التطهير[2] ، ومؤداها أن التراجيديا من شأنها

---

(1) د . محمد مندور في الأدب والنقد ص ٦٠ .

(2) آبر كرومبي : قواعد النقد الأدبي ص ١١٨ ، وانظر د . مندور في الأدب والنقد ص ٥٧ ، وانظر د . عبد الحكيم حسان مذاهب الأدب في أوروبا ص ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ .

أن تثير عنصري الشفقة والخوف بصورة تطهر الإنسان من هاتين العاطفتين، أو أنها تُدخل عاطفة مماثلة لتلك التي في نفوس السامعين تهدىء أعصابهم وتطهر روحهم من تلك العواطف[1]، وعلى أية حال فأرسطو لا يقتل العواطف الإنسانية كما يفعل أفلاطون، إذ يرى أنها جانب مهم من جوانب النفس البشرية، بل ضروري للحياة، ولكنه في الوقت ذاته يحتفظ بهذه المشاعر تحت سيطرة العقل[2].

وينص د. غنيمي هلال على ضرورة أن يكون هذا التطهير - في كل أنواعه - نتيجة الجمال الفني، أو الجمال الأدبي[3] أي أن يظل العمل الفني محتفظاً بفنيته قبل كل شيء، وأن يؤدي هذه الخدمة التطهيرية في إطار فنيته هذه، وإلا لأصبح العمل الفني جديراً بأن ينقل إلى علم النفس بدلاً من علم الجمال الفني.

وقد كان **التيار الكلاسيكي** امتداد واضحاً للتراث اليوناني القديم، ومحاكاة للنماذج الرائعة فيه. وقد ظهرت جملة عوامل أدت إلى استواء النظرية الكلاسيكية الجديدة على ساقها في فرنسا بعد انتصاف القرن السابع عشر، وكانت هذه العوامل تتمثل في السياسة والاجتماع، والفلسفة والعلم، ثم الدين المسيحي، وأخيراً هذا التراث القديم الذي يعد من أهم هذه العوامل، إذ أنه يمثل دون غيره الجانب الأدبي الذي احتذاه الكلاسيكيون في نماذجهم الشعرية[4]

إذن فقد حث الكلاسيكيون مثل سابقيهم اليونانيين على أن تكون غاية الأدب خلقية، وأشادوا بكل ما يدعو إلى الخلق والفضيلة. فالملحمة كما

---

(١) د. مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ٣٤، وانظر روز غريب النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٦٩، وانظر فيشر: الإشتراكية والفن ص ١٧، وانظر كاسيرا: فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٥٧، ٢٥٨.

(٢) انظر د. الحكيم حسان: مذاهب الأدب في أوروبا ص ٢٧.

(٣) د. غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص ٨٢.

(٤) د. عبد الحكيم حسان، مذاهب الأدب في أوروبا ص ١٥١ إلى ١٦٩.

يقول د. غنيمي هـلال يجب أن تكون خلقية غايتها «صلاح العادات» كذلك الشعر يجب أن يكون خلقياً يلقن الفضائل الدينية والاجتماعية، أيضاً علـى المسرح أن يكون خلقياً، ولا يسمح للمؤلف المسرحـي أن يعلـو برذيلـة أو ينتصر لها، فالمأساة والملهاة غايتهما جدية، ويقـوم المـؤلف في كل منهمـا بواجب خلقي إجتماعي، فلا مكان لاحترام الكتاب الذين يحببـون الرذيلـة لقرائهم في صفحاتهم الأثيمة[1].

وإذا شب صراع بين العاطفة والواجب انتصر الواجب، لأن انتصاره يعني انتصار الإرادة التي يجب أن تسود جميع العواطف[2]، ذلك لأن التفكير الكلاسيكي كان مقتنعاً بأن العاطفة أو الشعور القوي ينبغي أن يروضه الفنان ويستأنسه كما يستأنس الحيوان المتوحش، ينبغي أن يحـذف منـه الجانـب الشخصـي إلـى حد ما، وأن يخضعـه لأسلـوب معين أكثـر ممـا يخضعـه للطبيعة[3].

وقد نبع هـذا الحكم على العاطفة أولاً من الفكر القديم الذي لم يضع ثقته إلا في الجانب العقلي، ولم يعط الفرصة للعواطف في الظهور إلا بما تعبر به عن العقل، ثم جاء الفكر المسيحي، ولم يكتف بالتشكيك في الطبيعة العاطفية والخيالية للإنسان، بل حاول جاهـداً أن يكتبها، ولقـد كان لهـذا الموقف تأثير واسع النطاق على الفكر النقدي وبخاصة على الجوانب الخلقية لمبدأ «مراعاة ما يليق» فقـد كانـت المبـادىء الأخـلاقية المسيحية محـددة وحرفية، وقد طبقت مع ذلك بعنف وحرص شديدين في مجال الفن تحت تأثير هـذا المبدأ الفني»[4].

---

(١) د. عنيمي هـلال، النقد الأدبي الحديث ص ٢٧٩، وانظر الأدب ومذاهبه، دكتور محمد مندور ص ٥٧، ١٨٨، وانظر د. غنيمي هـلال الرومانتيكية ص ٨، وانظر: مذاهـب الأدب في أوروبا ص ١٨١، ١٨٢.

(٢) د. غنيمي هـلال: الرومانتيكية ص ٨، وانظر حسيب الحلوى: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ١٣٢.

(٣) د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث ص ٨٥.

(٤) د. عبد الحكيم حسان مذاهـب الأدب في أوروبا ص ١٥٧

ونستطيع أن نستدل على انتصار الواجب الكلاسيكي، وتغلبه على العاطفة برغم غلوائها وشدة توقدها بما كتب «راسين» في مأساته «فيدر» حيث نجد العقل ماثلاً حتى في أقوى ما خلفه لنا الأدب الكلاسيكي من وصف للعواطف، تلك العواطف التي حذر الكلاسيكيون منها واعتبروها مثاراً للشرور، والأهواء، وطريقاً للخيال الجامح[1].

ويرى البعض أن اهتمام الكلاسيكية بالمغزى الخلقي وبالغاية الأخلاقية والاجتماعية ليس يعني حرمانها من صفة الإمتناع، والرغبة، في تقديم عمل فني يجمع بين دفتيه تلك الوظيفة المزدوجة المشتملة على الإفادة والإمتاع. أن يكون مفيداً من الناحية الخلقية أولاً، ثم ممتعاً بعد ذلك. وبعبارة أخرى فإن هؤلاء الكلاسيكيين رأوا أن يكون الإمتاع وسيلة لتحقيق الغاية الخلقية[2]، وإلى نفس الغاية المزدوجة سعى «سدني» الذي يعد امتداداً متطوراً لأرسطو، ورائداً للكلاسيكية الجديدة[3]، ويذكر د. الربيعي أن فكرة «سدني» عن الشعر قد ارتبطت بوظيفة أخلاقية محددة، وأن الشعر عنده محاكاة تهدف إلى إمتاع الجمهور، ثم يتخذ من هذا الإمتاع وسيلة يهدف بها إلى هدف تعليمي[4]. وقد أثر سدني بحق تأثيراً بالغاً في الكلاسيكية حتى صار الشعر عديم الفائدة شعراً تافهاً لا قيمة له. كذلك ظهر مبدأ العدالة الشعرية أو «العدل الشعري» الذي قام على ضرورة مكافأة الخير، ومعاقبة الشر، وضرورة إظهار وظيفة الأبطال في العمل الأدبي وتوزيع الثواب والعقاب عليهم، على أن يظهر الخير مثاباً دائماً، والشر معاقباً دائماً[5].

---

(١) الرومانتيكية ص ٤.

(٢) د. عبد الحكيم حسان مذاهب الأدب في أوروبا ص ١٨٠، وانظر د. هلال «الرومانتيكية» ص ٨

(٣) د. الربيعي في نقد الشعر ص ٣٩.

(٤) المرجع السابق ص ٣٩.

(٥) المرجع السابق ص ٤٠، وانظر مذاهب الأدب في أوروبا ص ١٧٨.

وبعد فهل استطاع الأدب الكلاسيكي بحق أن يحقق هذا الإمتاع الفني، وتلك الجودة الرفيعة في الأسلوب والصياغة والإهتمام بالناحية الفنية مثل اهتمامه بالمضمون الخلقي، والتزامه بتلك القواعد الصعبة التي فرضت نفسها فرضاً على الكلاسيكية الجديدة؟

يقول د. غنيمي هلال: وإذا تقبل القراء الشعر الكلاسيكي في حينه قبولاً حسناً، فلم يكن ذلك لأسلوبه المحكم العذب فحسب، بل لأن الحق ينتصر فيه على الباطل، ولأن الخير والشر فيه مقومان تقويماً دقيقاً[1].

ويرى د. مصطفى ناصف أن الكلاسيكيين قد استخدموا التشبيه، وإنه كان يقوم بوظيفة كبيرة إذ يزين الحدث الموصوف، ويعطى له حقيقة واسعة. وكانت التشبيهات ينظر إليها من حيث قدراتها على التحديد، وكلما حازت قصب السبق ضعفت قدرتها على إثارة خيال القارىء. التفكير الكلاسيكي تشبه الصور فيه علامات على طول الطريق الذي رسمته المناقشة أو الفكرة[2]،

إذن فالدكتور مصطفى فقد ذهب إلى توضيح مدى الدور الذي تلعبه التشبيهات في الشعر الكلاسيكي، وأن أهمية التشبيه تكمن في قدرته على التحديد، لا إطلاق «العنان» إن جاز هذا التعبير - بعيداً عن تهويمات الإحساس والعاطفة التي أُشتهر بها الرومانسيون فيما بعد.

فالكلاسيكية الجديدة - إذن - تهتم في مجموعها بالمضمون الخلقي، وترفع المُثل العليا السائدة في المجتمع آنذاك، مثل الحق والواجب فوق كل ما عداها، وليست تجمد الاهتمام بالأسلوب كما ظن البعض، وإنما نقطة الخلاف تكمن عند تلك القواعد الثقيلة المكبلة التي طوقت المذهب الكلاسيكي الجديدة، وفرضت خيوطه ودقائقه على الشعراء وقد قبلها بعضهم، وهؤلاء هم المتزمتون الحرفيون الذين رأوا أن الفن ليس إلا تعبيراً

(١) د. غنيمي هلال، الرومانتيكية ص ٨.

(٢) د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث ص ٨٥.

عقلياً عن تعاليم خلقية كما ذكر ذلك د. عبد الحكيم حسان واعتقد أن الكلاسيكية الجديدة قد خسرت خسارة كبيرة من تزمتهم[1].

ولكن هذا الواقع المخيم على الفن الكلاسيكي لم يستطع فرض سيطرته دائماً على شعراء الفحول أمثال موليير وبوالو وكورني، أما موليير فكان ينزل بمبادىء الكلاسيكية إلى المرتبة الثانية بعد الممارسة المسرحية حينما تتعارضان[2]. ورأى «بوالو» أن التحرر من القبضة العنيفة لقواعد الكلاسيكية الجديدة أمر لا بد منه[3]. أما كورني فقد أثار بمسرحيته «السيد» ضجة كبيرة إذ رفضتها الأكاديمية لخروجها عن القواعد الكلاسيكية المتعارف عليها[4].

ويفسر د. عبد الحكيم حسان سبب عدم التزام شعراء الفحول الكلاسيكيين بمبادىء الكلاسيكية وقواعدها بأنها كانت تعمل في واقع أدبي غير متوائم تماماً مع مبادئها، لأن هذا الواقع الأدبي كان في بعض جوانبه يخضع لمبادىء أخرى متناقضة، وكان مبدأ «الذوق» من أبرز هذه المبادىء المتناقضة، فقد كتب لهذا المبدأ أن ينمو باطراد منذ سنة ١٦٦٠ م، حتى أصبح في القرن الثامن عشر قاعدة القواعد في الإنتاج الأدبي[5]

«ماثيو آرنولد»: ١٨٢٢ - ١٨٨٨م

يذكر الأستاذ محمود محمود أن آرنولد كان يوصي مواطنيه بالخصائص الكلاسيكية في الأخلاق والأدب، وكان يرى أن إنجلترا تبالغ في عزلتها، وإنه لا بد لها من النظرة العالمية.. بيد أن آرنولد لم ير أن تتلمس إنجلترا مثلها في الدين أو في الجرمانية، أو العصور الوسطى، وإنما كان يرى أن

(١) د. عبد الحكيم حسان، مذاهب الأدب في أوروبا ص ١٨٢، ١٨٣.
(٢) المرجع السابق ص ١٩٤.
(٣) المرجع السابق ص ١٩٦، ٢٠٤.
(٤) المرجع السابق ص ١٤٦، ١٤٧، ١٥٤، ١٩٠، ١٩١.
(٥) المرجع السابق ص ١٦٣.

يتطلع الشعب الإنجليزي إلى الإغريق، وإلى ذلك الشعب الذي تثقف بالثقافة الإغريقية[1].

إذن فقد رأى آرنولد أن البداية الكلاسيكية يجب أن تكون بحذاء الثقافة الإغريقية، كذلك رأى ماثيو آرنولد أن الشعر نقد للحياة مشروط بقانونيّ الصدق الشعري والجمال الشعري، وقد فسر هذا التعبير الغامض، في مقاله عن ورد زورث، بأنه استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية في سبيل الحياة استخداماً قوياً جميلاً[2]. إذن فقد رأى أن الشعر نقد للحياة، وأن على الشاعر أن يوظف أفكاره توظيفاً جميلاً في خدمة الحياة، ويذكر آرنولد أن الشاعر بيرنز قد نجح في «نقد الحياة» في شعره حين قال:

«أن تخلق جواً سعيداً بجوار المدفأة للأطفال والزوجة.
هذا هو العطف الحقيقي الرفيع في حياة الإنسان[3]

وذكر آرنولد كذلك أن ورد زورث من أعظم الشعراء الذين استطاعوا تناول الحياة في أشعارهم ومعالجتها بقوة وشاعرية، ويعرض له نموذجاً دالاً على ذلك بقوله فيه:

«بالصدق والعظمة والجمال في الحب والأمل
والخوف الكئيب يقهره الإيمان
وبالعزاء والسلوى يباركهما الإله في المحن
وبالمتانة الخلقية والطاقة الفكرية
وبالفرح يعم الإنسانية جمعاء»[4]

ويذكر المترجم[5] أن آرنولد قد خلط بين الشعر والأخلاق لما أحل

---

(١) انظر: محمود محمود في الأدب الإنجليزي ص ٢٨٨.
(٢) آرنولد: مقالات في النقد ص ٦، ٧، ١٠٥، ١٠٧.
(٣) مقالات في النقد ص ٤٧.
(٤) المرجع السابق ص ١٠٨، ١٠٩.
(٥) مقالات في النقد ص ٧.

القيم والعادات الأخلاقية محل العقيدة الدينية، وجعل الشعر وسيلة للتعبير عن هذه القيم والأخلاقيات فجعل الشعر بذلك بديلاً عن الدين. وهذا ليس اتهاماً لآرنولد فيما نعتقد، «فقد عاش آرنولد في عصر طغى فيه العلم التجريبي على كل شيء، وهدد بتدمير العناصر الإنسانية والروحية لدى الجنس البشري.. وقد رأى آرنولد أن الخلاص الوحيد للإنسانية من ميكانيكية العلم والصناعة إنما يكون بالرجوع إلى الشعر. لقد كان الدين في الماضي - كما يرى آرنولد - حامياً وموجهاً للرصيد الروحي عند الإنسان.. ولكن الديانات تحولت، في عصر العلم، إلى مجرد منظمات دينية أو مؤسسات دينية تقوم بأداء وظيفتها بطريقة آلية متحجرة، لهذا فهي ليست قادرة على حماية الحياة الداخلية للإنسان أمام طغيان العالم المادي. ولا مفر لديه نتيجة لهذا الموقف، من أن يأخذ الشعر مكان الديانة في تطوير هذه الحياة الداخلية للإنسان، وتنظيمها وصيانتها. وقد اعتقد بأنه يمكن أن يبحث في الشعر عن قيم إنسانية لها صفة الثبات والاستمرار، وليس في وسع العلم أو الصناعة، تهديدها أو القضاء عليها»[1].

ويقول د. الربيعي كذلك: وينبغي أن يقال هنا إن هذه الجرأة الظاهرة في إحلال الشعر محل الدين لا تعني أن آرنولد كان متحرراً، أو ملحداً. إنه ناقد محافظ بإجماع الآراء. لقد أراد أن ينقذ الروح الإنسانية من ثورة المادة الجارفة، وقد رأى في الشعر قبساً إلهياً يجعله داخلاً في صميم الدين، ولذا فإن دعوته إلى الشعر إنما هي دعوة إلى الدين[2].

ثم انتقد المترجم آرنولد، بناء على رأي برادلي، في استخدامه للفظ «نقد» للحياة* لأنه يوحي بالخلط بين عمليتين متمايزتين، عملية الخلق وعملية التحليل، كما توحي بأن الشاعر لكي يصبح ناقداً للحياة لا بد أن يكون واعياً

(١) د. الربيعي في نقد الشعر ص ٤٤.

(٢) المرجع السابق ص ٤٦.

(*) ويرى د. النويهي: أن قولة آرنولد المشهورة «الشعر نقد للحياة» تكشف عن حقيقة بسيطة =

بعملية النقد، ومن ثم ينعدم الجانب اللاشعوري أو الجانب الإلهامي، الذي أشار إليه أفلاطون في حديثه عن الشعر[1]، وقد ذهب آرنولد إلى تفسير «نقد الحياة» بأنه استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية، ولكن المترجم انتقد هذا التفسير بقوله: إن هذا يفرض وظيفة على الشاعر تخرج عن نطاق وظيفته الأصلية فينقلب واعظاً في بعض الأحيان، وإن عظمة الشاعر لا تقاس بالأمثلة السائرة التي يقولها عن الحياة، ولكن بما يتضمنه عمله من صدق وإخلاص في تمثله لهذه الحياة وتصويرها بأعماقها ورحابتها[2]

ولعلنا نلاحظ هنا أن المترجم يحمل بعض الشيء على آرنولد، وذلك بأن ليس هناك ـ فيما نظن ـ أي خلط في استخدام آرنولد للفظة «نقد الحياة» فنقد الحياة، كما أراد آرنولد فيما نفهم ـ عملية نقد وتمييز لجميع مظاهر الحياة، والتعبير عنها. أو كما قال آرنولد عن الشعر هو محاولة الإجابة على سؤال كيف نعيش[3]. أما كون إدراك الشاعر للنقد عملاً يحوله إلى كاتب مقالات، فليس الأمر كذلك، وليس الشاعر مدركاً للنقد بهذه الصورة التي تخلع عنه صفته الشعرية. ويعترض المترجم كذلك فيما يعترض على عبارة «استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية» ويرى أن الشاعر بهذا يخرج عن نطاق وظيفته الأصلية وينقلب واعظاً في بعض الأحيان، كما سبق وأن ذكرنا قوله هذا، ولكن آرنولد لم يقصد إلى هذا بدليل أنه وضع منذ البداية شرطاً للشاعر، وهو ضرورة الصدق الشعري والجمال الشعري، فإذا التزم الشاعر بهذين الشرطين، فلن يضيره بعد ذلك أن يستخدم أفكاراً أخلاقية، ولن يفقد معها شاعريته. بل يرى آرنولد أن ما يميز فحول الشعراء هو توظيفهم الأفكار

= يبلغ من بساطتها أنها كثيراً ما تهمل. إن الناقد معني بتسجيل وتخليد التجارب التي يعتقد أنها جديرة بالبقاء، وله من طبيعة تجاربه النقدية ما يجعله قديراً على هذا العمل. صحيح إنه يخطىء كثيراً، ولكن عمله عسير «د. النويهي: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٣٤».

(١) مقالات في النقد ص ٨.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق ص ١٠٧.

في سبيل الحياة توظيفاً عميقاً ـ وهـو أمر لا ينكره ناقد منصف ـ فإن أضفنا لفظة «أخلاقية» إلى لفظة «الأفكار» لا يجعل الأمر يختلف في شيء إذ أن الحياة الإنسانية في حد ذاتها هـي حياة أخلاقية إلى درجة فائقة[1].

وأخيراً يعترض المترجم على آرنولد في تفسيره للفظة أخلاقية بأنه عممها حين قال عنها إنها تعني كل ما له علاقة بمسألة «كيف نعيش» فخرج بذلك عن المدلول الحقيقي والمتعارف عليه للفظة أخلاقية. ومهمـا يكن من أمـر فإن ارنولد أراد أن يحمي الشعر ممن حاولوا أن ينالوا منـه ويبتذلوه ورأى: أن الشعر الذي يثور على الأفكار الأخلاقية هـو شعر يثور على الحياة، والشعر الذي لا يبالي بالأفكار الأخلاقية هـو شعر لا يبالي بالحياة[2]، ومن ثم يعرض لنموذج من شعر الشاعر «بيرنز» ويُشيد بما أتى به من أفكار فيهـا من الوعـظ والإرشاد ما يحفظ للأخلاق مكانتها وللدين احترامه:

انغمسْ ما شئتَ
في لهيب الحبِ المقدسِ المصون
ولكن لا تقربْ اللهوَ الحرامَ قط
وإن كان لن يفشى سره شيء
ولنرجىء مقدار الخطيئةِ ومجازفة إخفائها
ولكن أوه، إنها تُجَمِدُ كُلَ ما في أعماقِنا وتُحَجِرُ مَشَاعِرنا
أو حين تعلو هـذه النغمةُ هـكذا ـ
«من ذا الذي صنع القلبَ، هـو لا أحد سواه قادر لا محاولة على أن يبلونا
وهـو عالمٌ بكلِ وترٍ وكلِ ما يختلفُ من نغمٍ،
وهـو عالمٌ بكلِ دبيبةٍ، وما تخْفَى من شتى الميول
فا عنا إذن لدى الميزان نخرس أفواهـنا،
فَلنْ تتعادل الكفتان قط،

---

(١) المرجع السابق.
(٢) المرجع السابق.

وقد نستطيع أن نحصي جزءاً من فعالنا،
ولكننا لا نعلم ما أحجمنا عن إتيانه»[1]

«جويو» ١٨٨٥ : «المدرسة الإجتماعية» :

أما جويو فقد آمن بضرورة الوحدة بين كل من اللذة والجمال والفائدة والأخلاق، ورأى أن «الفنَ اجتماعيٌ» في جوهره وروحه وفي غايته ونتائجه. ويفسر الدكتور زكريا إبراهيم هذا القول لجويو بقوله: فهو (أي الفن) إجتماعي في نشأته: لأن الانفعال الجمالي هو بمثابة توسيع للحياة الفردية في سعيها نحو الامتزاج بالحياة الشاملة الكلية، والتقائها (أثناء تلك المحاولات الامتدادية) بالحياة الاجتماعية نفسها. وهو إجتماعي في غايته: لأن من شأن الفن ـ مثله في ذلك كمثل الأخلاق ـ أن ينتزع الفرد من صميم ذاته، وأن يوحد بينه وبين غيره من الأفراد[2].

كذلك يرى جويو أن أسمى أنواع الشعور الأخلاقي فني بطبعه، كذلك الشعور الفني الراقي لا يخرج عن كونه شعوراً أخلاقياً، وهذا هو المثل الأعلى، ولكن الأمر قد يختلف بعض الشيء عند التطبيق على الآثار الفنية، ذلك لصعوبة إثارة المشاعر الأخلاقية العالية في أنفس الناس، تلك المشاعر العالية التي هي في طبيعتها أرقى المشاعر الفنية، ومن ثم يعلل جويو السبب في أنه برغم اتحاد الشعور الفني والشعور الأخلاقي في أرقى درجاته فإن الأثر الفني الذي يرمي إلى غاية أخلاقية ليس شرطاً أن يكون جميلاً، ولا أن يساير الفن اتجاه الأخلاق[3]. ثم يدلل جويو على صدق اتحاد الشعور الفني والشعور الأخلاقي بما يسميه «الإكبار الأخلاقي» يقول: فمن الملاحظ أن الشخصيات التي نهتم بها عادة أكثر من غيرها في الرواية أو الدراما إنما هي الشخصيات التي نكبرها أكثر من غيرها. وعكس هذا صحيح، فإن الاحتقار الأخلاقي ما يلبث أن يولد اشمئزازاً جمالياً، إن الفن يتغذى من نفس

---

(١) مقالات في النقد ص ٤٦.

(٢) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن ص ١٢٦.

(١) جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ٥٢ ترجمة د. سامي الدروبي.

العواطف التي يتغذى منها المجتمع ، أعني عواطف التراحم والتعاطف والكرم والسماحة[1] .

ويقول جويو: إن الروح الأخلاقي عند الفنان كعبقريته يجب أن ينبعا معاً ، وفي وقت واحد من أعماق طبيعته . . وإن الفن غير الأخلاقي هو على كل حال أحط مرتبة حتى من وجهة النظر الفنية الخالصة . . ذلك أن الفن العالي ليس ذلك الذي يثير في النفس أحر المشاعر وأعنفها فحسب ، ولكنه ذلك الذي يثير فيها أكرم المشاعر وأرحمها . إن خطر الفن يرجع إلى تلك القدرة العجيبة فيه ، تلك التي يستطيع بها أن يستدر عطفك على مخلوقاته ، ويسلبك إعجابك بصوره[2]

ويذكر د. زكريا إبراهيم أن جويو في نظرته هذه يخلط بين الظاهرة الجمالية وبين غيرها من الظواهر الإجتماعية الأخرى (كالظاهرة الأخلاقية والظاهرة الدينية ، وغيرها) ويذكر كذلك أن جويو قد اتفق فيما ذهب إليه مع أوجست كونت الوضعي ، وتولستوي الصوفي ، وبرودون الاشتراكي ، في القول بأن كل ما من شأنه أن يجمع الناس ويوحد بينهم لا بدّ أن يكون جميلاً ، وأن كل ما من شأنه أن يضعف الرابطة الإجتماعية بينهم لا بد (على العكس) أن يكون قبيحاً . وتبعاً لذلك فقد حمل على كثير من الأدباء المنحلين والشعراء الرمزيين من أمثال إميل زولا ، وبول بورجيه وبودلير ، . . . ووضح أن هذا الأدب يغلب عليه تشبعه بالغرائز التي تتسبب في انحلال المجتمع ، وليست المسألة هنا مسألة مبدأ عام فحسب ، وإنما لها نتائج عملية خطيرة في النقد الأدبي : فإذا كان الشعر موضوع انفعالات صرفة فحينئذ يستحيل تحليله ، ويصبح من العيث أن نحاول إدراك العلاقات الخفية بين معانيه (على نحو ما علمنا رتشاردز نفسه أن نفعل ، ناسياً لحسن الحظ في ذلك مبدأه العام هذا)[3]

---

(١) المرجع السابق ص ٥٣ .

(٢) المرجع السابق نفسه .

(٣) مبادىء النقد الأدبي ، رشاردز ، المقدمة ص ٣٢ .

كذلك يرفض رتشاردز تماماً أن تكون اللذة وحدها ـ كما أراد أصحاب النظريات الفنية البحتة ـ غاية للفن، واعتبر هذا نوعاً من العبث الصبياني عديم المعنى: «ليست اللذة إذن غاية الفن، ولكنها عامل مصاحب لبلوغ الفن غايته التي هي القضاء على الفوضى والإضطراب والتوفيق بين الدوافع المتصارعة.. «وليس افتراضنا أن القارىء الكفء يجلس للقراءة من أجل اللذة بأقل سخفاً من افتراضنا أن عالم الرياضة يحاول حل معادلة رياضية من أجل اللذة التي يعود بها حلها عليه»[1]

ويهتم رتشاردز اهتماماً بالغاً بأهمية الموضوع وقيمته، ويرى أن الفن الرديء هو ذلك الذي يفتقر إلى الموضوع القيم[2]. ويركز اهتمامه على النظرية الخلقية، ومن ثم راح يهاجم دعاة الفن للفن، ووصفهم بأن نظريتهم هذه مقضي عليها بالزوال، ذلك لاحتقارهم كل محاولة لتطبيق ما يسمونه «المعايير الخارجية» على الفن، ويقصد بها النواحي الأخلاقية والثقافية والاجتماعية والسياسية ويرى أن «من بين النظريات الكبرى في النقد لم تحظ نظرية بتعضيد معظم كبار المفكرين مثل النظرية الخلقية في الفن»[3]

ويذكر د. مصطفى بدوي أن رتشاردز في نظريته عن القيمة قد حاول أن يؤكد الأهمية الأخلاقية للفن، بمحاولته هذه إنما قضى على الأخلاق كلية، أو حول الخير إلى الفن، فقد جعل التجربة الشعرية هي الخير الأسمى عن طريق تفسيره للتجربة الخيرة في حدود الدوافع والحاجات العصبية وتحليله للتجربة الشعرية الذي يؤكد فيه تحرر الدوافع المكبوتة وتنسيقها. ويذكر: أن هذا موقف غريب حقاً له عواقب وخيمة في نظره. «إننا آخر من يبخس الفنون قيمتها. أو يحط من قدرها وشأنها ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نحل الفنون محل الأخلاق»[4] ولهذا يحكم عليه باسم قوانين الحياة الفردية والجماعية

---

(1) المرجع السابق ص ٢٥.

(2) المرجع السابق ص ٢٦١.

(3) المرجع السابق ص ١١٧.

(٤) د. مصطفى بدوي ص ٢٩ مبادىء النقد الأدبي، رتشاردز.

معاً[1]. على أن «لا لو» لا يقبل من جويو هذا الخلط بين الفن والأخلاق، والدين واللادين، ويرى أنه ليس خطأ ولا جرماً أن تكون بعض العواطف الشخصية عواطف جمالية في صميمها، على الأقل في بعض مراحل التطور الإجتماعي ولأسباب جماعية محضة[2].

كذلك يرى «برودون» وهو من ممثلي المدرسة الإجتماعية، أن لا أهداف للفنون جميعاً سوى الحث على الفضيلة والدعوة إلى تجنب الرذيلة»[3].

ويذكر د. عز الدين إسماعيل «أن النظرية الإجتماعية تحتضن أساس المنفعة، والأساس التعليمي والأساس الأخلاقي جميعاً. فهي نظرية أوسع تربط بين الفن والحياة في شتى مظاهرها»[4].

«رتشاردز» ١٨٩٣ :

وإذا وصلنا إلى رتشاردز التقينا بناقد من أهم النقاد الذين حاربوا أية محاولة للفصل بين الفن والحياة، أو بين قيمة العمل الفني وبقية القيم الأخرى التي يسميها رتشاردز «القيم العادية»

يقول د. مصطفى بدوي: أما رتشاردز فيحاول أن يقضي على كل نظرية تفصل فصلاً جوهرياً بين تجارب الفن والتجارب الأخرى في الحياة، وتضيق من مجال الفن بدون مبرر. ويهاجم أصحاب نظرية الفن لأجل الفن لأنهم يؤمنون بأن التجربة الجمالية فريدة من نوعها، ومن ثم فقيمتها في ذاتها[5].

ويرى د. بدوي «أن هناك بعض التناقض في موقف رتشاردز فهو

---

(١) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن ص ١٣٠، ١٣١.

(٢) المرجع السابق ص ١٣١.

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي ص ١٠٢.

(٤) المرجع السابق.

(٥) مبادىء النقد الأدبي، رتشاردز المقدمة ص ١٤.

يهاجم الجماليين الذين فصلوا الأدب عن الحياة، ويؤمن بأن التجربة الفنية لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن غيرها من التجارب. مع ذلك فهو يجعل الشعر مسألة انفعالات ودوافع واستجابات ومواقف عاطفية فحسب ويفصله كلية عن المعتقدات، وهو بذلك لا يدرك أنه إنما يقع في عين الخطأ الذي سبق أن وقع فيه الجماليون.

الواقعية النقدية:

ظهرت الواقعية (الأوروبية) في القرن التاسع عشر على أسس نظرية واعية بما تفعل، قاصدة إليه[1]، ومن أهم الأسباب التي أفضت بالأدب إلى الإتجاه الواقعي هو ذلك الإتجاه العلمي الجاد الذي ساد العصر آنذاك، وقد واكبته الفلسفة الوضعية التي أسسها أوجست كونت، فطبعت المجتمع بطابع علمي، ذلك الطابع الذي ينفر من المبالغات الأدبية والتهويلات الشعرية، ولا يطمئن إلا إلى التحليل الواقعي والتأويل المادي المحسوس[2]. هذا بالإضافة إلى هذا الواقع المؤلم المرذول الذي خيم فترة غير قصيرة على المجتمع نتيجة لما تمخض عنه التحرر الليبرالي، وسيادة رؤوس الأموال، حتى أصبح الواقع على هذا النحو الكريه المظلم[3] وقد كان هذا نتيجة، للرومانسية ورد فعل لها[4].

إذن فالواقعية في الأدب، بمعناها العام، كما يرى د. العشماوي: محاولة تهدف إلى تصوير الحياة والطبيعة الإنسانية بأوسع معانيها، وبأدق أمانة ممكنة وهي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع إلى مستوى المثال، أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي من أجل

---

(١) د. مندور، في الأدب والنقد ص ١٣٣.

(٢) د. حلمي مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٤٥، وانظر د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص ٣١٢.

(٣) د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٤٧.

(٤) د. عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه ص ٥٣.

أغراض معينة أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب[1] .

ويذكر د. محمد مندور أن: الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها؛ أو التوجه نحو هذا الحل، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية، وإنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرها، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببني البشر لا المثالية والتفاؤل[2] .

هذا في حين أن فيشر يرى: أن من دواعي الأسف أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط فهي تعرض أحياناً على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي، بينما تعرض أحياناً أخرى على أنها أسلوب أو منهج، وكثيراً ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين[3] .

على أنه مهما يكن من أمر الاختلاف حول مفهوم الواقعية النقدية، فإن أهدافها وغايتها تنحصر في التخلي عن الذاتية التي كانت لب الحركة الرومانسية، وإحلال الموضوعية في الخلق الأدبي محلها، كما دعت الشعراء إلى ملاحظة صور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات واختيار مادة تجاربهم من مشكلات عصرهم الإجتماعية، والتركيز الدائم على تصوير الشرور، والآفات في تجاربهم الشعرية والنثرية[4] .

وعلى هذا فالواقعية ـ كما يذكر د. مندور ـ لا تبشر بشيء، ولا تدعو

(١) د. العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٥.

(٢) د. مندور، الأدب ومذاهبه ص ٩٤، وانظر د. عز الدين إسماعيل، الادب وفنونه ص ٥٠.

(٣) فيشر، الإشتراكية والفن ص ١٦٩، ١٧٠.

(٤) د. هدارة: تيارات الشعر العربى المعاصر السودان ص ٢٩٢، وانظر د. العشماوى الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٥، وانظر د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٤٥، د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ص ١٣٤، ١٣٥.

إلى سلوك خاص في الحياة، فكل هـذا بعيد عن طبيعتها، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه. وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير، وقد ينتج عنهما الشر: فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة للأشرار، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة أو إلى التردي في مآزقها، كما أنها قد تنفر من قبح هـذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية، وهي قيم إن لم تكن حقائق واقعة فهي ضرورات خيرة لا بد منها لكي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع، ولكي لا ترتد الإنسانية إلى الهمجية الأولى[1].

وقد يتراءى أمامنا سؤال مهم: كيف نضع الواقعية ضمن المذاهب والاتجاهات التي ترى أن للأدب غاية أخلاقية أو اجتماعية؟ لعل د. مندور قد أجاب عن هـذا السؤال، فيما أوردناه له من نص، إجابة مجملة، وعلينا أن نحاول التوسع في الإجابة وتوضيح جوانبها: «فالواقعية تحتج بأن جدواها في قضية الإنسان تنحصر في آثارها البعيدة في رد الإنسان عن شنائعه وبشائعه بوضعها أمامه هكذا صريحة عارية»[2]. إذن فتصوير الشر، لا للإغراء به، ولكن كما يقول د. غنيمي هلال: «لمعرفة وضع الإنسان الحق في الكون، لأن تصوير الموقف الحق الصادق قد يترك أثره الحميد في الوعي عند الجمهور الناضج الوعي، والإدراك والوعي الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من أسباب التحكم في الموقف وتغييره[3]

ويجدر بنا عند الحديث عن الواقعية ألا يفوتنا أن نذكر أهم أقطابها: أعني: إميل زولا، وفلوبير، وبلزاك، أما إميل زولا فقد اشتهر بطبيعته أو

(١) د. مندور الأدب ومذاهبه ص ٩٨.

(٢) د. مرزوق، قضايا الأمة العربية ص ٥٦، وانظر د. خ إدارة تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٢٩٢.

(٣) د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص ٣٣٧، وانظر د. النويهي، طبيعة الفن ومسؤلية الفنان ص ٨١، ٨٢، ٨٣.

بحتميته إن جاز التعبير، وولع بتصوير الواقع المرذول في الخلق والسلوك، ويكاد النقاد يجتمعون على أن زولا في قصصه التي جمعها باسم «عائلة روجوماكار» هي المثل الأعلى لبشاعة هذا الإتجاه، لأنه ينزل بالإنسان إلى مصاف الحيوانات ويعتبره عبداً لغرائزه، ومطالب جسده، وأنه مخلوق سلبي، من نتاج الوراثة والبيئة، وليس في وسعه الإفلات من المصير المحتوم[1] ومع ذلك رأى زولا أن في التصوير الفني الجميل للتجربة المضادة للخلق مغزى خلقياً، وأنه والواقعيين يهدفون إلى مثالية ينتجها أدبهم، ويقول: كلنا مثاليون أي نهدف إلى مثال، ولكن طريقنا إليه تجريبية، على حين يسلك إليه الرومانسيون سبل الفرض والخيال[2].

على أنه مما هو جدير بالذكر أن زولا قد غير موقفه بعد وقت طويل، وقبل دعوة الإشتراكية وآمن بأن الدراسة التفصيلية لواقع اليوم ينبغي أن تؤدي إلى ما سيكون عليه التطوير في الغد[3]

أما فلوبير فيعد رائد الواقعية التقريرية التي لا هم لها سوى مثالب المجتمع، ورصد النفس الإنسانية على حالها من التبذل والإنحلال كما في «مدام بوفاري» زوجة كل عاشق[4]

ولا يخرج بلزاك عن سابقيه، إلا أنه ربما يكون أقل حدة في تناوله للتجارب المسفة التي ولع بها زولا ولعاً شديداً، وتمثلت لدى «فلوبيير» في «مدام بوفاري»، ومع ذلك يرى د. غنيمي هلال أن الكتّاب المنتمين إلى هذين المذهبين لا يعرضون التجارب الهينة الرخيصة الخاصة بالناحية الحيوانية،

---

(١) د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٤٨، وانظر د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣١٣ وانظر فيشر: الإشتراكية الفن ص ١٢٥.

(٢) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٣٨.

(٣) فيشر: الإشتراكية والفن ص ١٢٥، ١٢٦.

(٤) د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٥٠، ويرى فيشر أن فلوبير في مدام «بوفاري» نموذج رائد للمذهب الطبيعي «الإشتراكية والفن» ص ١٢٤.

وما يتصل بها من دواعي الانزلاق والإسفاف، بحجة أنه تصوير لضرب من الواقع، ولكنهم يسوقون تجارب إنسانية عميقة، هم فيها أصحاب فلسفة وآراء اجتماعية خطيرة تمس النفوس الإنسانية في أخفى جوانبها. كما تمس المجتمعات التي تعيش فيها هذه النفوس، والطبقات المهضومة في تلك المجتمعات، وهم بذلك يشاركون العلماء والفلاسفة في بناء مجتمع خير مما هم فيه، كانوا قد يئسوا منه، أو إصلاح ما فسد في مجتمعهم ولم يبلغ يأسهم منه غايته. وأساس أدبهم أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية، والنفسية هو أساس التحكيم فيها[1].

ومهما يكن من أمر الأسس العميقة التي تسعى الواقعية إلى تعميقها، وتحليلها فإن صورتها الخارجية في إظهار أن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان قد طغت على كل شيء. يقول محامي «الكولونيل شابير» وهي راوية لبلزاك: كم من الأشياء تعلمتها وخبرتها، وأنا أزاول مهنتي. عرفت أباً مات فقيراً محروماً جائعاً ملقى في إحقر مكان بلا زاد ولا مال، ولقد لفظته ابنتاه اللتان وهبهما ما يزيد على الأربعين ألفاً من الجنيهات... ورأيت الأمهات يأكلن أموال أبنائهن اليتامى ظلماً، وعدواناً، ورأيت الأزواج يسرقون تراث زوجاتهم، وصادفت نساء يقتلن أزواجهن بسلاح الحب... ثم يعشن في صفاء مع العشيق أو الخليل ورأيت أخريات ينشئن أبناءهن من الزوج الأول على النزق والفساد لينعم أبناء الغرام بالثراء والجاه. رأيت يا صديقي، وما أكثر ما رأيت... رأيت من ذلك الكثير... إنها الحياة!!»[2].

وإذا انتقلنا إلى المسرحيات الواقعية وجدنا نفس الصورة البشعة للحياة وللبشر، ومسرحية «هنري بيك» (الغربان) مثال لذلك الإتجاه: وتتلخص وقائع المسرحية كما يذكر د. مندور - في أن المسيو «فينرون» لم يكد يفارق الحياة حتى انقض الدائنون ومدعو الدين على ماله وبناته. ويقول د.

(١) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٨٦.

(٢) د. حلمي مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٥٣، ٥٤.

مندور: وفي المنظر الذي نترجمه يأتي موثق العقود «المسيو بودرن» إلى «مدام فينرون» ليطلب إليها أن تزوج ابنتها الحسناء التي لم تتجاوز العشرين من عمرها من «المسيو تسبيه» أحد الدائنين البالغ من العمر الستين عاماً، وإلا عرضت بيتها للخراب![1].

ويعرض جورج لوكاتش لرواية «بلزاك» الأوهام الضائعة ويرى أنها ملحمة تراجيكوميدية. توضح من خلال هذه العملية العامة كيف انجرفت الروح الإنسانية إلى فلك الرأسمالية. وموضوع الرواية هو تحول الأدب (وتحول كل أيديولوجية معه) إلى سلعة. وهذه الرسملة الكاملة لكافة مجالات النشاط العقلي والأدبي والفني جسدَّت المأساة العامة لجيل ما بعد نابليون في نماذج اجتماعية بالغة النفاذ والعمق لم توجد في كتابات أحد من معاصري بلزاك كذلك يرى لوكاتش أن بلزاك قد أفاض في تصويره لتحول الأدب إلى سلعة. فكل شيء أصبح سلعة تباع وتشتري: أفكار الكاتب، وعواطفه، ومعتقداته، حتى الورق الذي يكتب عليه[2].

وهو يعرض لبعض نماذج من الرواية ومنها:

يتسائل الناشر دوريات قائلاً: «ما هي الشهرة؟ ثم يجيب نفسه قائلاً: إثنا عشر ألف فرنك تساوي ثمن مقالات الصحف، وثلاثة آلاف فرنك تساوي ثمن وجبات العشاء...، ثم يضيف «ليست لديَّ أقل نية للمخاطرة بألفين من الفرنكات لنشر كتاب، لمجرد أن أحصل على نفس هذه القيمة بنشره. إنني أضارب في ميدان الأدب، إنني أنشر أربعين مجلداً في طبعه واحدة وأصدر من هذه المجلدات عشرة آلاف نسخة. إن نفوذي ومقالات الصحف التي أنشرها تجلب لي ما يربو على ثلاثمائة ألف فرنك، لا بد من مبلغ ضئيل قدره ألفان من الفرنكات. أما الخطوط الذي أشتريه لقاء ستمائة فرنك فقط من إنتاج مؤلف غير معروف، ويفكر الكتَّاب كما يفكر الناشرون» هل نؤمن حقاً

---

(١) د. محمد مندور: في الأدب والنقد ص ١٦١، ١٦٢.

(٢) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية ص ٧٣، ٧٤.

بما نكتب «إننا بكل تأكيد لسنا سوى تجار لبيع الكلام، أما المقالات التي يقرؤها الناس اليوم وينسونها غداً، فلا معنى لها سوى أننا نتلقى أجراً على كتابتها»[1] .

والراوية بعامة تعبر بصدق ـ كما يرى لوكاتش ـ عن هذه السيطرة الرأسمالية على الأدب تلك التي تشل كل شيء ابتداء من صناعة الورق إلى الحاسة الغنائية عند الشاعر، وهي تعبر بصدق أيضاً عن تلك الآمال والأحلام الضائعة، ويذكر لوكاتش أن عظمة بلزاك في هذه الرواية لا تنحصر في صيغه اللامعة واللافتة للنظر، وإنما تتمثل بالأحرى في قدرته البارعة على تصوير وجهات النظر الجوهرية، في أقصى حالات التوتر التي تثيرها تناقضاتهما الداخلية، كذلك استطاع بلزاك أن يصور فيها عملية التراكم الرأسمالي الأصلية في الميدان الأيديولوجي، لا أن يصور الحقائق جامدة كما فعل غيره من أدباء الواقعية[2] .

تلك هي الواقعية النقدية، وقد رسمت للحياة صوراً من البشاعة تشيع التشاؤم والعجز، مما جعل الإشتراكيين يثورون عليها، ولم يحمدوا لها تحديد الداء، ولذا راحوا يبحثون عن الدواء.

الواقعية الإشتراكية :

سبق حديثنا عن الواقعية النقدية، والنتائج التي وصلت إليها، تلك التي اعتدها الإشتراكيون فلسفة مشروعة عند السلبيين والمتخاذلين، ومن ثم لم يحمدوا لها استمرارها، وحاولوا تقويض أركانها لتعلو فوقها الواقعية الإشتراكية ممثلةً الوجه المشرق والأمل المتفائل لواقعية انهزامية أو لواقع مظلم لا يتطلع إلى غد.

وقد قامت الإشتراكية على فلسفة مادية كان لبها وقوام حياتها روح

---

(١) جورج لوكاتش ص ٧٤، وانظر العرض الكامل للرواية ابتداء من ٧٤ إلى ٨٦ في المرجع نفسه

(٢) المرجع السابق ص ٧٥، ٨٣ ٨٧.

الجماعة، ومحاولة القضاء على الأنا الفردية الأنانية، والتخلص من رؤوس الأموال التي اعتدها الإشتراكيون مكمن الداء في الذات الفردية، ورأوا أن الخلاص كامن في الملكية الجماعية أو الإجتماعية، وانتصار طبقة «البروليتاريا» واعتلائها القمة، وتسخير شتى ظروف الحياة من أجلها سواء أكانت إقتصادية أم سياسية أم فنية أم إجتماعية. لتخدم في كلّ هذا أغراضها، وتعبر عن آمالها، وتقنن وتشرع لحياتها. تلك هي نقطة البداية، وهي في لبها وحقيقة أمرها، مذهب فني أدبي يحاول ربط «الأنا» عن طريق الفن بالكيان المشترك للناس، وبذلك يجعل فردتيه إجتماعية[1]. ويذكر د. غنيمي هلال أن الواقعية المادية ترى أن الحياة الإجتماعية تتكون من مستويين، مستوى أدنى، وهو الحاجات الإقتصادية، ومستوى أعلى، وهو الثقافة والسياسة، وترى أن البنية السفلى هي التي تؤثر على البنية العليا، وأن كل تغيير في قوى الإنتاج يحدث تغييراً في العلاقات الإجتماعية والسياسية والثقافية، ومن ثم فالفن نتاج هذا المجتمع الذي نشأ نتيجة لهذه النظم الإقتصادية المادية. ثم تعود هذه البنية العليا (المتمثلة في الفن) لتثور بدورها في المجتمع، بتعزيزها لقيم معينة تخدم هذا المجتمع أو لتهد قيماً وأنظمة غير صالحة فيه»[2].

فالمادية إذن اتجاهان، اتجاه تفسيري: وهو تفسير الأدب بوصفه معبراً عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق، وهذه الحقيقة لا بد أن تكون اجتماعية. واتجاه تقويمي: يرى أن الأدب يرتفع ما دام يخدم الأغراض المهمة في مجتمعه، ويصور جانباً واقعياً من الفترة التي عاش فيها صاحب هذا الأدب، وتزداد أهمية عمله بقدر رسوخ أصوله في

---

(١) كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ترجمه جورج سعد يونس ص ١١٢وانظر فيشر: الإشتراكية والفن ص ١٥، وأنظر د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٥٨، ٥٩، وانظر في شرح المذهب وتاريخه ابتداء من ص ٥٦ من كتاب الأمة العربية.

(٢) د. غنيمي هلال ص ٣١٥ النقد الأدبي الحديث، وانظر كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ص ١١٢، ١١٣

وعي العصر الذي كتبه فيه، وتصويره له تصويراً فنياً غنياً في واقعيته[1].

وإذا كنا كثيراً ما نلح على فكرة الواقعية في الأدب الإشتراكي، فإنه يحق لنا أن نوضح أن الواقعية هنا ليست إلا هذه الصورة الذهنية التي تكمن في أذهان الإشتراكيين عن الحياة، وأنها تتخطى مجرد تصوير الواقع إلى محاولة جادة لإيجاد أروع وأحسن الحلول لمثالب هذا الواقع، وهي في كل هذا مدعومة بالأمل، والتفاؤل يحدو كل خطواتها[2]. ويذكر د. غنيمي هلال: «أن الخلق الفني - في الأدب الإشتراكي - استجابة لمطالب الجمهور الإنسانية الواعية، من ناحية قيادة وعيه لا من جهة مجاراته في أخطائه، وذلك للقضاء معه على كل مظاهر استلابه. وهذا الخلق الفني ذو وحدة لا تتجزأ من مضمون وشكل، نفرق بينهما في النقد لتوكيد أن الفن مظهر نشاط اجتماعي في المجتمع الإشتراكي، شأنه شأن مظاهر النشاط الأخرى مع فارق واحد هو أنه مظهر نشاط عملي من خلال المتعة الفنية. وهذه المتعة متعالية، نفرق بينهما وبين اللذة الحسية المحضة، ولهذا لا نعد من الفن الطهي، ويقتضي التعالي بهذه المتعة الفنية أن نعني بالوعي الإنساني وموضوعية التصوير للغاية المتعالية الحرة من جانب الكاتب الإشتراكي الثائر. فالجمال في العمل الأدبي مقترن بالمقصد الخير الكريم النافع، ولكنه غير نفعي، أي أن نفعه ليس مباشراً كنفع الآلات والمعادن والحاجات المادية، لانه لا يدرك إلا من خلال الجمال الفني في القالب الذي يقتضيه في صدوره عن حرية ووعي إنساني، وتوجيه إلى جمهور معين. وهذا الجمهور يستثير الكاتب، ويتوقع استجابة الكاتب الملحة لحاجته، والعمل الأدبي إنتاج يخلق جمهوراً

---

(١) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣١٦، ٣١٧، وانظر د. غنيمي هلال: النقد التطبيقي والمقارن ص ١٠٠.

(٢) د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه ص ١٠١، ١٠٢، وانظر كذلك د. هدارة تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٢٩٢، وانظر د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٦٣، وانظر رينيه ويليك: نظرية الأدب ص «طظ»

قادراً على تذوق الجمال في المضمون الإنساني الذي ينشده»[1].

والفن إذن في حدود النظرية الإشتراكية ومفاهيمها كما ذكر د. غنيمي هلال، يستجيب لمطالب الجمهور، لا ليساير أخطاءه، ويعبر عنها، بل ليساعده في القضاء عليها والخلق الفني كما يعتده الإشتراكيون يتكون من مضمون وشكل، وحينما يتحدث عن المضمون فقط، لا يعني هذا إهمال الشكل أو عدم وجوده وأهميته، وإنما هي محاولة لإظهار أهمية المضمون، وإظهار أنه نشاط اجتماعى مثله مثل غيره من الأنشطة الإنسانية. والفرق بينه وبينها هو أنه يصل إلى الجمهور في إطار من اللذة والمتعة الفنية الراقية.

وقد لاحظنا في نص د. غنيمي هلال جملة أشياء حول طبيعة الخلق الفني لدى الإشتراكيين:

١ ـ أن الخلق الفني له دور الريادة إذ إنه يقود الجماهير الواعية، ويوضح لها الطريق الصحيح ويساعدها على القضاء على مظاهر السلبية والإنحياز والإنضواء، فهو استجابة واعية لمطالب الجماهير التي ترى في العمل الفني الواعي خير مرشد لها.

٢ ـ يؤكد د. غنيمي هلال أن العمل الفني في الأدب الإشتراكي «كل» لا يتجزأ، أي أنه حاو على مضمون وشكل، وهما معاً غير منفصلين يمثلان طبيعة هذا الخلق الفني الناضج. وأن التفريق بين الشكل والمضمون ليس عند الحكم على العمل الفني، وإنما عند محاولة معرفة أهمية الناحية الاجتماعية، ومدى ظهورها في الأدب الإشتراكي.

٣ ـ أن الناحية الفنية تضفى على العمل الأدبي هذا التعالي الذي يختص به دون غيره من مظاهر النشاط العملية.

٤ ـ وهذا التعالي يحتم علينا أن نهتم بالوعي الإنساني، وموضوعية

(١) د. غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن ص ١٠٩، وانظر له: النقد الأدبي الحديث ٣١٨، ٣١٩.

التصوير للغاية المتعالية الحرة من جانب الكاتب الإشتراكي.

٥ ـ وأخيراً. إن كان الجمال في العمل الفني مقترناً بالمقصد الخير النافع، فإن هذا الجمال الفني يجعل العمل الفني غير نفعي بمعنى أن نفعه ليس مباشراً كنفع الآلات والمعادن، وإنما هو نفع غير مباشر، لأنه يستنبط من خلال جمال فني يسيطر على العمل بأكمله، ويخرج من بين يديه جملة مقاصد وحاجات ينتظرها الجمهور دائماً من الأديب.

فغاية الأدب الإشتراكي إذن التنوير والحفز إلى العمل[1]، وهو يقوم بدور عظيم في إنجاز المهام الجديدة التي تضعها الحياة المتجددة في كل بلد على عاتقه[2]، ويرى لوكاتش: «أن الدرس العظيم الذي يلقيه تطور الأدب الروسي هو على وجه الدقة: المدى الذي يمكن أن يبلغه الأدب الواقعي العظيم في تحويل الرأي العام، وتوجيهه نحو أهدافه السامية، ولكن مثل هذه النتائج لا يمكن بلوغها إلا عن طريق الاحتضان الكامل بواقعية عميقة وصادقة حقاً. ومن ثم إذا كان على الأدب أن يكون عاملاً إيجابياً في البعث القومي فإن عليه هو نفسه أن يولد من جديد في كافة مظاهره الأدبية والشكلية والجمالية الخالصة[3].

كما قلنا فإن اهتمام الإشتراكيين بالمضمون لا يعني إهمالهم للشكل وللناحية الفنية، لأن الأداة الفنية هي المحرك الرئيسي للعمل بعامة، هذه الأداة التي يطلق عليها «فيشر» «السحر» ويرى أنه بدون ذلك السحر في الفن يفقد الفن أهم خاصية فيه، بل لا يكون فناً على الإطلاق، وأن الفن مهما يكن أمره سواء أكان جاداً أم هازلاً، ملتزماً بالواقع أم ممعناً في الخيال لا بد أن يكون متصلاً بالسحر اتصالاً ما[4].

---

(١) فيشر: الإشتراكية والفن ص ٢٤.

(٢) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية ص ١٦ مقدمه المترجم، وانظر د. محمود الربيعي: في نقد الشعر ص ٤٨، ٤٩.

(٣) لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية ص ١٦.

(٤) فيشر: الإشتراكية والفن ص ٢٤، ٢٥.

ومن رواد المذهب الواقعي الإشتراكي: تولستوى، تشيكوف، مكسيم جوركي.

«تولستوى» ١٨٢٨ - ١٩١٠

جمع تولستوى في شخصيته جملة تناقضات هائلة، فقد كان تولستوى أرستقراطياً بحكم مولده وبيئته، ولكنه كان معتنقاً لإيديولوجيا الفلاحين، وكان كاتباً واقعياً عظيماً يصور الواقع ويحتج على القهر والظلم، ويسخط على الإقطاع والرأسمالية الزاحفة، ولكنه برغم ذلك كان متصوفاً، داعياً إلى الامتناع عن مقاومة الشر بالعنف. ولم تكن هذه التناقضات وليدة الصدفة، وإنما كانت هي بعينها تلك التناقضات التي اتسم بها تفكير الفلاحين في تلك الحقبة. ولذلك فإن أدب تولستوى مرآة لحقبة تاريخية محددة هي الحقبة التي تمتد من ١٨٦١ سنة الإصلاحات التي ألغى بمقتضاها نظام العبودية، حتى ١٩٠٥ سنة اندلاع الثورة الروسية الكبرى[١].

«فتولستوى إذن يعتنق وجهة نظر الفلاح الساذج الذي يؤمن بالسلطة الأبوية، وهويعبر في نقده، وفي مذهبه الفكري عن سيكولوجية هذا الفلاح... ولقد كان تولستوى أميناً في وصفه لمشاعرهم، بحيث أدخل في تعاليمه ذاتها سذاجتهم وبعدهم عن السياسة وتصوفهم، ورغبتهم في اعتزال الدنيا وعدم مقاومة الشر، وسخطهم سخطاً لا حول له ولا قوة على الرأسمالية، وسلطة المال[٢]، وتولستوى الناقد يظهر بوضوح في كتابه «ما هو الفن»؟ ويعد هذا الكتاب «أميز تعبير في النقد الحديث الذي يرى أن قيمة الفن تكمن في منفعته الاجتماعية الواضحة. أي أن وظيفة الفن هي أن ينشر وأن يغرس مثاليات إجتماعية معينة في العقول البشرية. والغاية التي يتصورها

---

(١) مجلة فصول المجلد الخامس «العدد الثالث ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٥، مقالة بيير ماشري: لينين ناقد التولستوى، ترجمة عبد الرشيد الصادق محمودي ص ١٤٠، ١٤١.

(٢) فصول: المجلد الخامس: العدد الثالث ابريل، مايو، يونيه «بيير ماشري»: لينين ناقداً لتولستوى ص ١٥٢ ترجمة عبد الرشيد الصادق محمودي.

تولستوى ليست إلا تحقيق قوة الإنسان المسيحية العالمية[1] . وقد رفض تولستوى أن يدخل مفهوم الجمال ، أو مفهوم اللذة في تعريف الفن وحمل على المذاهب الإستطيقية السابقة عليه ، وراح ينتقد الفلاسفة الذين عرفوا النشاط الفني بإرجاعه إلى مفاهيم اللذة والمتعة ، ورأى أن أهم ما في الفن هو إدراك الدور الذي يقوم به في حياة الإنسان[2] ، وكذلك رأى أن على الفنان أن يتخذ موقفاً أخلاقياً صحيحاً من الموضوع الذي يعرض له ، وعليه أن يهتم بوضوح أسلوبه وجمال شكله ، ثم عليه أيضاً أن يلتزم بالإخلاص أي الحب المخلص أو الكراهية المخلصة للشيء الذي يعرض له[3] .

ويرى تولستوى أن الفن ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين ، بطريقة شعورية إرادية مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية[4] . ولا يوافق . زكريا إبراهيم تولستوى على ربطه بين الفن والعاطفة فيقول : إن الكثيرين ليظنون أن الفن في صميمه لغة العاطفة . . . ولكن أليس في استطاعتنا أن نوسع من معنى «الفني» فنقول : إنه أسلوب خاص في نقل تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين بما في ذلك ادراكاتنا وميولنا ، وعادتنا ومفاهيمنا وإرادتنا ، ومعتقداتنا ، وكل ما يندرج تحت مفهوم التراث الحضاري بصفة عامة[5] .

كذلك يرى «ولترجاكسون بيت» أن نظرة تولستوى إلى تفسير الفن نظرة ضيقة ، ذلك لأن فكرته عن الموضوع الصحيح للفن فكرة محدودة حيث اعتقد

---

(١) جاكسون : تعريفات باتجاهات نقدية مترجم في كتاب : مقالات في النقد الأدبي ، د. إبراهيم حمادة ص ٩٥.

(٢) مشكلة الفن : د. زكريا إبراهيم ص ١٥.

(٣) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية الأوروبي الأوروبية ص ١٨٩.

(٤) مشكلة الفن : د. زكريا إبراهيم ص ١٦ ، وانظر د. أميرة مطر : فلسفة الجمال ص ٧٣ وانظر تعريفات باتجاهات نقدية ولترجاكسون بيت في «مقالات في النقد الأدبي» د. إبراهيم حمادة ص ٩٦، وانظر كاسيرر : في فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٥٦.

(٥) مشكلة الفن ص ١٨.

أن الوسيلة الوحيدة التي يمكن للفن أن يعلم بها هي أن تكون أكثر أولية ومباشرة، وعلى أية حال فتولستوى مثله مثل أفلاطون ـ كما يرى جاكسون ـ في نظرته الجزئية التي راح يؤكد بها قدرة الفن التي لا تنكر في صياغة الشخصية الإنسانية[1].

ويعرض ماثيو آرنولد لقصة تولستوى «آناكارنينا» كنموذج تطبيقي على أهم أعمال تولستوى من وجهة نظر آرنولد، حيث يروي فيها قصة قد عاشها حقاً وتأثر بها، ويذكر أن قصته هذه برغم دلالتها وأهميتها تعد من الماضي الذي خلفه تولستوى وراى ظهره، حيث انتقل إلى مرحلته الدينية الثانية بعد ذلك[2].

ونأتي إلى تشيكوف فنلتقي بأديب ساخر يصور بمقدرته على السخرية والتفكه مساوىء المجتمع ويجتازه إلى الغد ليستبطن الخير للبشر ويؤمن بجدواهم في حل قضيتهم والوصول إلى كافة أغراضهم العادلة والنبيلة[3].

وإذا نحن وصلنا إلى جوركي رأينا الأديب البروليتاري بحق، ليجمع لنا في أدبه كل ما تفرق من اتجاهات المذهب المادي الإشتراكي، وليتمثل في فنه صراع الطبقات الذي عانى منه البسطاء من العمال إزاء قوى المجتمع ونظمه من ناحية، ومع الطبيعة ومحاولة استكناه بواطنها والحصول على خيراتها من ناحية أخرى[4].

وراوية «الأم» لمكسيم جوركي من أهم رواياته، كما عبر جورج لوكاتش عن ذلك ورأى فيها صورة حية شاملة لتغلغل الماركسية في أوساط المثقفين بعد أن أوضح من قبل تأثير الماركسية على حركة الطبقة العاملة. ويرى أن جوركي في هذه الرواية لم يستخدم أي تحليل طبقي مجرد، ولكنه

(١) د. إبراهيم حمادة مقالات في النقد الأدبي ص ٩٧.

(٢) راجع أحداث القصة كاملة، مايثو كآرنولد: مقالات في النقد ص ١٧٧، ١٩١.

(٣) د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٧١.

(٤) المرجع السابق ص ٧٥.

يبين السبب والكيفية التي تجعل، بالضرورة، من الماركسية الزائفة في أحد أشكالها تعبيراً عن التطور الشخصي للبورجوازية، والمثقفين البورجوازيين. ثم يضيف لوكاتش أن كل هذه الميول والاتجاهات صورها جوركي رابضة تحت سطح مستنقع الحياة اليومية الروسية الذي يبدو في ظاهره هامداً فاقداً للحراك. وقد استثيرت مياه هذا المستنقع لأول مرة بفعل ثورة ١٩٠٥ ثم نزحت وجففت تماماً بفعل الثورة ١٩١٧، وهذا المستنقع في كتابات جوركي يهدد بابتلاع كل أولئك الذين يعجزون عن الظفر بالحقيقة الثورية[١].

ويذكر د. العشماوي: أن الآمال التي كانت تراود جوركي، والتي كانت جزءاً من مذهبه الاشتراكى الذي يسعى نحو تغيير شامل في سبيل ما يسميه بحياة أفضل وأجمل، كانت إلى حد بعيد تنظر في فلسفتها الإجتماعية نظرة شاملة، ولا تطرح الفرد من حسابها لا يمانها بأن الحياة تشمل المجتمع والفرد على السواء. وذلك لأن جوركي كان يؤمن بالاشتراكية الإنسانية التي تعمل من أجل الحياة لا من أجل المجتمع وحده، والتي لا تنظر إلى المجتمع على أنه الكيان المادي المحسوس ومجموعة العلاقات الاقتصادية البحتة وقيم المادة الصماء، وإنما تنظر إلى المجتمع بوصفه فرداً ومجموعة، جسداً وروحاً. هذه النظرة الشاملة هي في الحقيقة دعوة مادية ودعوة روحية معاً، وهي على هذا الأساس تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد[٢] بينما يرى د. لويس عوض أن مختلف مدارس الأدب التي انبنت على الفكرة الإشتراكية الماركسية، إنما تخدم نوعاً واحداً من المجتمعات هو المجتمع الماركسي أو الاشتراكي، أو الشيوعي، وإنها لا تخدم الفكرة الإشتراكية بمعناها الإنساني الرحيب الذي يؤلف بين نقائض الحياة لكل هذه النقائض، ويجد فيها خصوبة عظمى إذا حسن التوفيق

(١) جورج لوكاتسن: دراسات في الواقعية الأوروبية ص ٢٠٦، ٢٠٧.

(٢) د. العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٦٠.

بينها، والذي ينظر إلى الإنسان أولاً وقبل كل شيء على أنه إنسان[١].

ثانياً: الغاية الذاتية والجمالية:

١ ـ الغاية الذاتية

«المدرسة الرومانسية»

تعد الرومانسية من أكبر المذاهب الأدبية التي ظهرت في العصر الحديث، حيث أسهمت في إحداث تغيير ضخم في شتى مظاهر الحياة في تلك المرحلة التي سادت فيها في القرن التاسع عشر[٢]. وقد نجحت في تشييد مجتمعات جديدة على أسس مختلفة تماماً عما ألفته المجتمعات الكلاسيكية من قبل.

وقد ظهرت الرومانسية، بوصفها مذهباً أدبياً، أول ما ظهرت في ألمانيا[٣]. ولسنا هنا بصدد الحديث عن الرومانسية بصورة عامة، فهذا يخرج بنا عن قصد بحثنا، وإنما أردنا أن نصل فقط إلى غايتها الأدبية، التي حاولت بها الإستعلاء على ما كان من الكلاسيكية وطابعها الفني.

وقد كانت الفلسفة التي حمل لواءها كل من روسو وشيلر أثراً كبيراً في ظهور الرومانسية إذ عنيت بالجمال وردته إلى الذوق الفردي[٤]، كذلك كانت هناك تلك العوامل الاجتماعية والسياسية الضخمة التي فجرت الرومانسية، وقوضت حصون الكلاسيكية ومجتمعها الإقطاعي ليظهر التحرر الليبرالي، ومعه تلك الطبقة البرجوازية التي أمسكت بزمام الأمر وعممت قانون الحرية، فأصبح الفرد سيداً مطاعاً، وأصبح المجتمع في خدمة هذا

---

(١) د. لويس عوض: الإشتراكية والأدب ص ٤٧، ٤٨.

(٢) د. غنيمي هلال: الرومانسية المقدمة صفحة هـ، وص ١، وانظر د. حلمي مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٧.

(٣) د. مندو: في الأدب والنقد ص ١٢٩.

(٤) د. غنيمي هلال: الرومانسية ص ٢٢.

السيد، ووكلت له القوانين لتقدم إليه التيسيرات الملائمة لحريته في الحياة، وفي العمل، وفي الكسب[1]. وأخيراً كانت تلك العوامل الأدبية التي عدت الإرهاصة القوية لرفض الأدب الكلاسيكي متمثلة في اكتشاف شكسبير شاعر الإنجليز العظيم، وخروجه في أدبه عما تعارف عليه الكلاسيكيون آنذاك، فعد رائداً لمن أراد التجديد والخروج على الأنماط الشائعة[2].

وقبل أن نشرع في بيان الغاية التي تهدف إليها الرومانسية في الأدب، يحق لنا أن نوضح أن هذا المذهب الرومانسي ذو مرحلتين، وأن شعراءه قد عاشوا في ظل مستويين، الأول: هذه الفترة التي حاول فيها المذهب الرومانسي أن يعلو فوق المذهب الكلاسيكي، وأن يحطم دعائم الحياة الكلاسيكية انتصاراً للرومانسية، ورفعاً لشعار الحرية والإنطلاق، والمثل العليا، وريادة العاطفة. حتى كان لهم ما أرادوا، واستتب الأمر لليبرالية التحررية وساد الأمر لطبقة البرجوازيين: فإذا هي تسوء في نتائج أفعالها، وتحول الإنسان إلى آلة يتحكم فيها صاحب المال، وإذا بالمجتمع الذي استشرت فيه رؤوس الأموال يعلوه الكذب والنفاق، ويطبعه المال بطابعه ويلون الفساد شتى جوانبه، وهذه هي المرحلة الثانية، التي نتج عنها ذلك الشعور المميت بالاحباط، وخيبة الأمل، والغربة في المجتمع، والرغبة في الموت، والتمرد، والتشاؤم، ثم الفرار إلى الطبيعة والخيال، والدعوة إلى العودة إلى الذات والتعبير عنها، ثم التحرر الداخلي، وما انتهى إليه كل ذلك من الإحتماء في الأبراج العاجية بعيداً عن كل شيء[3]. ولذلك كله رأى فيشر أن الرومانسية ـ في حدود وعي البرجوازية الصغيرة ـ هي أكمل تعبير في الفلسفة والأدب والفن عن تناقضات المجتمع الرأسمالي الناهض[4].

---

(١) د. حلمي مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٧، ٨، ٩

(٢) د. غنيمي هلال: الرومانسية ص ٢٥.

(٣) انظر د. حلمي مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ١، ٣٧، وانظر كذلك د. غنيمي هلال: الرومانسية ص ٣٦، ١٩٧، ١٩٨.

(٤) فيشر: الإشتراكية والفن ص ٨٥.

وأول ما نحب الإشارة إليه هو ما تهدف إليه الرومانسية من الجمال، فالرومانسيون يقصدون في أشعارهم البحث عن مواطن الجمال، ويرون كما يقول د. غنيمي هلال: «أن الجمال هو مرآة الحقيقة» وكان للرومانتيكيين في فهم معنى الجمال طريقتان: أولهما أنهم لا يقصدون إلى الجمال في قيمته المطلقة، ولكن في قيمته النسبية، لأن الجمال في ذاته نسبي، ومن هنا صار للجمال معنى آخر غير ما يبدو لأول وهلة، فانحصر فيما يهم الإنسان ويروقه، ولا يروقه إلا ما هو نافع له. فلو وصف منظراً من المناظر لا يثير الإعجاب في ذاته، ولكن قصد من وراء وصفه إلى غاية إنسانية نافعة كان القصد جميلاً، ولو كان المنظر في ذاته قبيحاً[1]. واضح مما سبق إجماع الرومانسيين على تقديس الجمال، ومدى أهميته القصوى بوصفه إحدى غايات العمل الأدبي، وأن هذا الجمال نسبي في تقديره، ليس مطلقاً كما كان يرى أفلاطون[2]، والكلاسيكيون. وإنما الجمال في العمل الأدبي مرده إلى ذلك الإحساس الذي يتركه فينا العمل الأدبي، أو بمعنى آخر المغزى القابع خلف هذا الجمال سواء أكان جمالاً حقيقياً أو كما يكون أحياناً في مدى موافقته لنا، أو هو في الخيّر أو النافع، وأحياناً يكون الجمال في أرواحنا، وجمال الأشياء ليس سوى الخاصية التي يضفيها الفنان على هذه الأشياء بروحه التي تدرك الجمال[3] ونستطيع أن نضرب مثلاً على هذا فيما كتبه شيخ الرومانسيين «فيكتور هوجو» عن أحدب نوتردام، وقد اجتمع له كل مثالب القبح والدمامة، ومع ذلك لا يعدم أن نرى فيه سمات الخير والنبل والبطولة، فأروع ما في العواطف الإنسانية لا نعدمه في أبشع البشاعة[4].

---

(١) د. غنيمى هلال الرومانسية ص ١٥٩.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد الجمالية العربى ص ١٣.

(٣) د. عز الدين: الاسس الجمالية ص ٦١.

(٤) د. مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٣٨.

ويعود د. غنيمي هلال فيرى أن الرومانسيين لا يقصدون إلى جمال القصد بالنسبة للفرد بل بالنسبة للمجتمع، ولهذا يرى هذا الفريق من الرومانتيكيين ـ وهو غالبيتهم ـ أن للشاعر رسالة إنسانية. ذلك أنه حين يصف عواطفه الإنسانية يتجاوب فيها مع الآخرين، لأنه يعبر عن نواح إنسانية، ثورية كانت أم سلمية[1]، ويرى د. هلال هنا أن الجمال الذي ينشده الرومانسيون يقصدون به المجتمع لا الفرد، وهذا ما لا نستطيع إدراكه تماماً، والموافقة عليه: اللهم إلا أن يكون هذا بصورة غير مباشرة، لأن الرومانسية في جوهرها وجماع أمرها: **مذهب الذاتية الفردية**، لأن الفرد (الشاعر) في العالم الرأسمالي يواجه المجتمع وحيداً دون وسيط، غريب بين غرباء، «أنا» منفردة في مواجهة «اللاأنا» الهائلة. وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات، وتنمية الذاتية المزهوة[2]، ولا يمكننا القول بأن رسالة الشاعر الرومانسي إنسانية بالمعنى الاشتراكي. الذي جعل أمره معقوداً على المجتمع، بل نرى الشاعر الرومانسي برغم كل ما يقال عن دوره الإنساني متغنياً لنفسه، فإن صادف غناؤه ترديداً من المجتمع فيها ونعمت وإن لم يصادف ما التفت الشاعر خلفه، ولا أعار المجتمع أذناً مصغية. فالشعر إذن عند الرومانسيين وسيلة للتعبير عن المشاعر[3] وهو في نفس الوقت قادر على توصيل هذه الأحاسيس وتلك المشاعر إلى المتلقى فيحقق له مستوى عالياً من الإدراك والمشاركة والمتعة الروحية والنفسية، وكأن هذا الشعر قد فاض عن فكره هو، ومن نفسه هو[4].

فأهم ما يميز الرومانسية إذن فيما قصدت إليه من غاية هو «مذهب الذاتية» أي عرض أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على الناس، واتخاذ الشعر

---

(١) د. غنيمي هلال: الرومانسية ص ١٥٩، ١٦٠.

(٢) فيشر: الإشتراكية والفن ص ٨٧، وانظر فن الشعر، د. مندور ص ٢٦.

(٣) د. الربيعي في نقد الشعر ص ٩٣.

(٤) المرجع السابق.

وسيلة للتعبير عن الذات[1] وبخاصة عن آلامه وأحزانه وشكواه الدائمة من قيود الحياة الاجتماعية وخيبة أمله فيما آلت إليه الأمور، وفشله العميق في التغلب على كل هذا دفعه أكثر إلى التقوقع داخل نفسه، وارتياده العميق لعالمه النفسي أملاً في التحرر الداخلي الذي يراه أهلاً لكل تحرر، وأحس بأن ملجأ ذاته الوحيد في الطبيعة والخيال حيث الطهر والنقاء والبكارة، ومن ثم كان شعره للطبيعة وفي الطبيعة[2].

ويذكر د. محمود ربيعي أن أول من نقد الفكرة الرومانسية كان ماثيو آرنولد، وبخاصة في مقالته «وظيفة النقد» التي هاجم فيها كل ما هو شخصي خاص، وانتقد الشعراء الرومانسيين بشدة، ودعا إلى بعض المقاييس الموضوعية، وفي مكان آخر من نقده سمي الشعر «نقد الحياة» وقرر هذه الفكرة في معرض حديثه عن شعر ورد زورث قائلاً: من المهم أن نتمسك بأن الشعر في أعماقه نقد للحياة. وعظمة الشاعر تتجلى فى تطبيقه الأفكار على الحياة تطبيقاً قوياً وجميلاً فهذا النص يحتم أن يعمل الشاعر من خلال العالم المخصوص لا من خلال الأفكار المجردة، وهو ينعي، بطريق غير مباشر، على الرومانسية فقدانها هذا الإتصال بالعالم المحسوس في كثير من الحالات بانطوائها على الذات، الأمر الذي جعلها غير قادرة على تحقيق جوهر الشعر في نظره، وهو تطبيق الأفكار على الواقع[3].

كذلك يرفض «إليوت» فكرة الرومانسيين من أن الشعر تعبير عن العواطف الشخصية، بل يرفض الرومانسية برمتها. يقول «إليوت» يدحض دعوة الرومانسية: إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف، ولكنه هروب من العواطف، كما أنه ليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما هو هروب من

---

(١) د. محمد مندور الادب ومذاهبه ص ١١٠، وانظر كروكشه: المجمل في فلسفة الفن ص ٤٥.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ص ٥٢، وانظر د. مندور: فن الشعر ص ٥٤، وانظر د. حلمى مرزوق: قضايا الأمة العربية ص ٢٩، ود. غنيمي هلال: الرومانسية ص ١٥٥.

(٣) د. الربيعى: فى نقد الشعر ص ١٤٤.

الشخصية. ولكنه يعقب على ذلك بتحفظ مهم حين يقول: إن أصحاب العواطف الخاصة، والشخصية الخاصة هم وحدهم الذين يعرفون كيف يهربون منها»[1].

ويحاول د. محمود ربيعي أن يبرىء الرومانسيين مما أطلق عليهم من أنهم أصحاب الأبراج العاجية فيقول: إن الواقع الحي الذي عاشه الرومانسيون يناقض أن يكونوا قد عاشوا لأنفسهم، وخاطبوا جمهورهم من برج عاجي شبيه ببرج أصحاب الفن للفن، بل إنهم كانوا أصحاب قضايا اجتماعية وسياسية كما كانوا لسان إنسان العصر المتحرر الذي ينادي بحرية الإنسان من حيث هو إنسان، حرية شخصية تجعل من الفرد المتحرر محور العالم، وبؤرة اهتمامه. هذا هو الدافع القوي وراء تحمسهم الشديد للحرية الفردية، وهذا الدافع أنهم كانوا يحلمون بمجتمع متحرر نواته هذا الفرد المتحرر. وكان شعرهم تعبيراً حياً عن الحرية في صورتها النقية الخالصة التي كانت تهدف في كثير من الأحيان إلى التحرر من كل قيد صنعه الإنسان، من الطبقة، ومن النظم الإجتماعية المفروضة البالية، ومن التطور الصناعي الذي يسعى إلى التقريب بين الإنسان والآلة كما كانت تهدف إلى العودة إلى الطبيعة الأم حيث الحرية في صورتها الأولى[2] ومهما يكن من شيء، ومهما تكن لهؤلاء الرومانسيين أهداف اجتماعية أو تحررية فلا نستطيع القول بأنهم تبنوا هذه القضايا واحتضنوها وحاولوا اثباتها وفرضها كما فعلت المدارس الاجتماعية والاشتراكية، وإنما كل ما استطاعه هؤلاء الرومانسيون أن حلموا بالتحرر الإجتماعي والسياسي والفكري، وراحوا بخيالهم وبشعرهم وفي أسلوب غير مباشر، يسعون إلى هذه الحرية، وإلى هذا العالم المثالي بعيداً عن جهودهم، وبعيداً عن أرض الواقع.

أما عن شعرائهم النقاد فأعظم روادهم هم: فيكتور هوجو شيخ

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٨، ١٤٩.

(٢) المرجع السابق ص ٩٧.

الرومانسية وكولردج ووردذورث، و «لامارتين» وشيلي، وموسيه، وكيتس.

وسنحاول أن نوجز القول في بعض منهم ونخص بالذكر كولردج، شلي، كيتس.

أما كولردج فبرغم رومانسيته، وعلى الرغم من أنه أحد أقطاب المدرسة الرومانسية؛ إلا أننا لا نعدم أن نجد فيه الناقد الأخلاقي الذي يرى أن الشعر هو تأمل العقل للأشياء، وترجمة الواقع إلى المثالي، فهو إذن تعبير عن العالم الروحي، وعن قيم خلقية معينة، ويرى د. مصطفى بدوي أن الشعر في نظر كولردج خلقي بمعنى أنه يتضمن قيماً روحية، وإنه ينتمي إلى عالم الروح، ووليد التأمل في شروط الحياة الإنسانية بما فيها من خير وشر، وأن الشعر الجيد لا يمكننا فصله عن الأخلاق[1].

أما كيتس فقد كان تلميذاً مخلصاً للفن، ولم يكن غياب العنصر الأخلاقي في شعره مصادفة بل كان نتيجة حتمية لإعتقاده الراسخ أن الشعر فن خالص، وأن الشاعر يجب ألا يكون معلماً كما رأي ملتون، وورد زورث وشيلي وتنسون، ومن أجل ذلك استهجن كيتس النزعة الفلسفية في شعر وردزورث، ولم يجار شلي في حبه للإنسانية، بل رأى أن الفنان يجب ألا يكون له غرض آخر بجانب الأثر الفني الذي ينتجه[2]، ويذكر ماثيو آرنولد أن النغمة الحسية قد سيطرت حقاً على شعر كيتس، وبدت واضحة فيه وضوحاً تاماً، ولا شك أن آرنولد لا يرضى عن تلك النزعة لدى كيتس، ومن ثم راح يبحث في أشعاره عن أشياء أخرى تتفق وما يراه آرنولد من أهمية الشعر وفائدته، وفي كتابه «مقالات في النقد» يعرض آرنولد نموذجاً لمذهب كيتس الحسي ويبدي عدم ارتياحه لهذا الإتجاه برغم براعة كيتس فيه، يقول كيتس:

«الأقدام الخفيفة، والعيون البنفسجية الداكنة، والشعر المفرق واليدين البيضتين ذي الغمازتين، والجيد الأبيض، والصدر الزبدي»[3].

(١) د. مصطفى بدوي: كولردج ص ٧٥، ٧٦.

(٢) وليام هازلت: مهمة الناقد ص ٣٦.

(٣) مقالات في النقد ص ٨٣.

وإذا وصلنا إلى شيلي رأينا شاعراً رومانسياً إنسانياً مضطلعاً برسالة إنسانية يؤمن بها ويجاهد في سبيلها، وقد عبر شيلي عن آراء القرن الثامن عشر بشعر غنائي تأثر فيه بالمذهب الرومانتيكي، وقد أعلن في قصيدته «الملكة ماب» عن إلحاده، وعدم عقيدته في الدين، وكان يعتنق فلسفة لا دينية، وبرغم ذلك عبر عنها بحرارة الدين[1] كذلك يرى شيلي أن الشعر يوقظ ويوسع العقل بأن يجعله حاوياً لروابط كثيرة للفكر غير مدركة، ويرى أن أعظم أسرار الأخلاق تكمن في الحب أو الخروج على طبيعتنا وربط نفوسنا بالجمال الذي يوجد في الفكرة والعمل أو الشخص، ولا تملكه، ولكي يكون الإنسان على جانب عظيم من الصلاح ينبغي له أن يفهم جيداً أنه يجب عليه أن يضع نفسه مكان شخص آخر، بل أشخاص كثيرين غيره، فتصبح آلام ولذات غيره آلامه ولذاته الخاصة، وأفضل وسيلة لصلاح الأخلاق هي الخيال بإشباعه بأفكار غاية في جدة السرور، ولها سلطان جذب، والشعر يقوي تلك الملكة التي هي بمثابة عضو الطبيعة الأخلاقية في الإنسان[2].

فشيلي إذن يدعو إلى الجمال وإلى الأخلاق وإلى المشاركة الوجدانية وإلى أهمية الخيال بالنسبة للإخلاق، ويرى أن الشعر جماع كل هذه الأشياء، وهو القادر على تحقيقها.

٢ ـ غاية الأدب في الإحساس بالجمال المحض والترفيه عن النفس، والتنفيس وإنفاق القوى الزائدة:

لعبت الفلسفة دوراً هاماً وأساسياً في خلق هذا الاتجاه الذي يخرج الأدب عن غايات النفعية ليجعل منه نوعاً من المتعة الفنية الخالصة غير المرتبطة بأي غاية من الغايات الأخلاقية أو السياسية أو الاجتماعية، أو الاقتصادية.

وقد كان الفيلسوف «كانت» رائد هذه الفلسفة التي نادت بتحرر الأدب

(١) محمود محمود: في الأدب الإنجليزي ص ٢٥٦.

(٢) شيلي: دفاع عن الشعر، في كتاب مهمة الناقد «ص ٨٤.

من كل غاياته. عاش «كانت» في الفترة ما بين ١٧٢٤، ١٨٠٤. وقد أثر بفلسفته المثالية عن الجمال الفني تأثيراً بالغاً في المذاهب الأدبية التي نشأت آنذاك مثل مدرسة الفن للفن، أو المدرسة البرناسية، والمدرسة الرمزية، وإن اختلفت المدرستان في اتجاههما إلا أن كلاً منهما قد استقت من نظرية كانت وفلسفته، ومن بعده كان هيجل وشوبنهور، والمدرسة التطورية الإنجليزية.

ولعلنا نستطيع توضيح أركان فلسفة كانت الفنية في ثلاث نقاط:

١ ـ إيمانه بأن الجمال غاية العمل الفني ذاته دون نظر إلى مضمون أو غاية أخرى

٢ ـ تفريقه بين الجمال الحر والجمال بالتبعية.

٣ ـ توضيحه للصلة الصريحة بين الجمال طبيعياً كان أو فنياً وبين الخلق.

أولاً:

يؤمن كانت بأن الجمال غاية العمل الفني، أي أنه يشير إلى ما أسماه «الغائية بدون غاية»أي على الفنان أن يخلص لفنه ولمشاعره الجمالية، وأن يرى هدفه الأول في هذا الجمال، صحيح أن هناك غايات أخرى، ولكن ليس من وكده أن يهتم بها وكفاه هذا الإحساس المبهم بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة، ولكنها بدون مضمون محسوس. فالشيء الجميل موضوعه تلك المتعة، وهي نفسها هدفه، لا علاقة له لا بمنفعة حسية كما هو الأمر في الشيء اللذيذ، ولا بمصلحة خلقية كما هو في الخير[1].

إذن فنحن نلاحظ أن فلسفة كانت تفرق بين المعرفة العقلية، وبين

(*) يرفض سارتر مبدأ الغائية بدون غاية، ويرد على «كانت» فى اعتقاداته التى سوى فيها هبين جمال الطبيعة وجمال الفن، وفصل بينها وبين الجمال الأدبى والقيمة، وفي تصوره للغاية المقترحة لكل من جمال الطبيعة وجمال الفن، فى توصيح ذلك انظر: ما الأدب سارتر ص ٥٣،

(١) د. مصطفى سويف: الاسس النفسية للإبداع الفني ص ٣٩، وانظر: د. غنيمى هلال النقد الأدبي الحديث ص ٢٨٥، ٢٨٦.

الحكم الجمالي ، وقد يحمد لها هذا التفريق ، وهذا التوضيح ، إلا أنها لا تبرأ من خطر تهدد به طبيعة الفنون وجل وظائفها ، حين تعطي الشكل الأهمية القصوى دون المضمون ، وتجعل اقتران الجميل بغير نفسه ، سواء أكان هذا خيراً أم ديناً أم منفعة أخلاقية ، من القيمة الجمالية ، بل يحرمه من أن يكون جمالاً خالصاً[1] . وهذا يقودنا إلى النقطة الثانية تلك التي يفرق فيها بين الجمال الحر والجمال بالتبعية ، ويرى أن الجمال الحر ذلك الذي يخلو تماماً من أي مضمون أو مفهوم ينبغي أن يكون عليه الشيء ، مثل الزخارف والموسيقى بلا غناء وأوراق الحيطان ، أما الآخر وهو الذي يعتبره جمالاً بالتبعية ، فهو المتضمن مثالاً أو غرضاً . ومهما كان هذا الغرض فهو - كما يرى كانت - يقلل من شأن الجمال على حين يرتفع الفن الخالي من أي غرض[2] .

أما عن هذه الصلة التي أرادها كانت ، بين الجمال وبين الخلق ، فمردها ببساطة إلى الذوق الذي يراه هو أصل كل شيء ، ومنبع كل منهما ، ولكن دون أن تحاول الأخلاق فرض سيطرتها على الجمال ، وعلى الفن ، كما يرى هيجل أن الفن لا ينبغي أن يؤذي الإحساس الخلقي ، وذلك باسم الجمال الذي يهدف الفن إليه[3] .

ويرى جويو أن «كانت» أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة والكمال حتى إنه رد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض ، المنزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل[4] . ويوضح «سانتيانا» مفهوم لفظة «اللعب» فيرى أنه كما أعتيد فهمه : هو ذلك النشاط غير النافع الذي لا تتطلبه ضرورات الحياة ، بينما العمل

---

(١) د. غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص٢٨٧ ، ود. زكي نجيب محمود : تصدير كتاب سانتيانا : الإحساس بالجمال ص ١٩ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٥٣ .

(٣) د. غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٢٨٨ ، ٢٩٥ .

(٤) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٩ ، وانظر : د. زكريا إبراهيم مشكلة الفن ص ١٤

يكون بالطبع عكس هذا ، وهو هذا الجهد الذي تحتاجه الحياة وتنتفع به . ويرى «سانتيانا» أنه إذا نحن سلمنا بهذين المفهومين حق لنا أن نرفض على هذا الأساس هذه الدعوى الحمقى بأن يكون الفن ضرباً من لعب ، إذ إنه في حقيقة أمره منتهى ما في الوجود من جد وخير وجمال وعظمة[1] .

إذن فما دام اللعب لا يعني سوى لعب لا طائل من ورائه ، وليس أكثر من إفراغ سيكولوجي لطاقة لا تحتاجها الحياة فيحق للجميع هذا الموقف الرافض لجعله سمياً للفن . بل رأوا أن لفظة لعب تدل على ذلك الجهد التلقائي الذي تبذله ملكات الإنسان دون ضغط أو تحكم من أحد . فهي مساوية إذن للحرية ، بينما يرون في لفظة «العمل» القهر والعبودية . والتفرقة هنا بين المصطلحين تفرقة ذاتية كما يقول سانتيانا ، فلا نعني بالعمل كل فعل نافع ، وإنما ما نفعله تلقائياً ولذاته سواء أكان له نفع في نهاية الأمر أم العكس ، وبهذا المعنى قد يصبح اللعب هو أكثر الفعال نفعاً لنا . . . وفي هذه الحالة لن يتردد أي فرد يشعر بما لأمور الخيال من أهمية وكرامة في أن يقبل التصنيف الذي يدخل هذه الأمور في باب اللعب ، ولا نقصد بإدراجها ضمن اللعب أنها عديمة الفائدة ، وإنما لأن قيمتها في ذاتها ، وأنها تحتوي على أحد مصادر القيم[2] ، وإلى هذا الرأي نفسه مال رتشاردز حين ذكر «أن الرأي القائل بأن الفن هو إحدى صور اللعب كغيره من النظريات الجمالية قد يدل إما على نظرية سطحية وإما على نظرة غاية في العمق ، وهذا طبقاً لتصور صاحب هذا القول للعب»[3] .

وقد سار سبنسر ، والمدرسة التطورية الإنجليزية على الفلسفة نفسها

---

(١) سانتيانا : الإحساس بالجمال ص ٥١ ، ٥٢ ، وانظر د . النويهي طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٦٢ ، ٦٣ ، وانظر د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٩٢ ، وجويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر ص ٢٠ ، ٥٤ ، وانظر د . منصور عبد الرحمن : معايير الحكم في النقد الأدبي ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) سانتيانا : الإحساس بالجمال ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٣) رتشارز : مبادىء النقد الأدبي ص ٣٠١ .

التي بدأها «كانت» وجماع أمرهم : أن الشعور بالجمال منزه عن الغرض وعن النفعية . كذلك فعل شوبنهور فلم يخرج على هذا الإجماع ، ورأى في الفن خير عزاء عن تلك المبائس التي يحياها المرء وأنه في هذا لا يخرج بحال عن كونه نوعاً سامياً من اللعب[1] .

ويرى د. زكريا إبراهيم أن شوبنهور قد وقع في تناقض حاد حين قال إن الفن سلب ، وفرار من العالم ، وقضاء على الإرادة وإفناء تام ، ثم لم يلبث أن عاد فقال إن الفن هو زهرة الحياة ، وهو يعبر عن ماهية الوجود نفسه في صورة رائعة[2] . ورداً على هذا التناقض الذي لمسه د. زكريا إبراهيم يذكر د. سويف أن شوبنهور في أصل اتجاهه يدرك ويشهد بالصلة الوثيقة بين الفن والحياة ، ولكنه لم يستطع أن ينجو بنفسه وآرائه هذه من ذلك الاتجاه الذي ساد عصره حينذاك ، وفصل بين الفن والحياة ، وعلة هذا الفصل كما يوضحها د. سويف في هذه الهوة الهائلة بين الرغبات والحاجات من ناحية ، وبين القدرة على تحقيقها من جهة أخرى ، ولم يجد من طريق إلى النجاة سوى أن يشل هذه الإرادة الراغبة أبداً ، وأن ينجو بنفسه منها إلى حيث الخيال والاستغراق في جمال الطبيعة والفن[3] . على أن د. سويف رأى أن شوبنهور كان مخطئاً في عمله هذا ، إذا كان يستطيع أن يحتفظ بحاجاته لتكون مصدراً للطاقة تساعده على مداومة البحث عن طرق أخرى قد تساعده في الوصول إلى أهدافه دون التنازل عنها[4] ، على أنه لا يفوتنا أن نذكر في نهاية الأمر أن «جويو» قد رفض كل هذه الأفكار أو الإدعاءات التي قدمها كانت ، ومن ساروا مساره ، أقر بأنه لا تعارض على الإطلاق بين الرغبة والشعور بالجمال ، فالجميل كما يرى ليس جميلاً إلا لأنه مرغوب فيه ، «وما من شعور

---

(١) جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ٢٠ ، ٢٤ ، وانظر د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٩٤ ، ١٩٥ ، وانظر كاسيرا: فى فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٨٤ .

(٢) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٩٦ .

(٣) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ص ٤٥ ، ٣٦ .

(٤) المرجع السابق .

أو انفعال فني إلا يثير فينا كماً هائلاً من الحاجات والرغبات شعورية كانت أم غير شعورية»[1]. ويذكر كاسيرا أن معظم من اعتنقوا نظرية اللعب هذه يؤكدون أنهم لا يستطيعون أن يفرقوا بين الوظيفتين. وقد صرحوا أن جميع مزايا الفن تنطبق على ألعاب الوهم، وجميع خواص هذه الألعاب موجودة في الفن، ولكن كاسيرا يرفض هذا الرأي، ويدحض حجمه، ويراها جميعها سالبة ونحن نرى ذلك معه، فيقول: «نعم إننا حين ننظر إلى الفن واللعب من الزاوية السيكولوجية نجد بينهما مشابه قريبة كلاهما غير نفعي وغير موجه إلى غاية عملية.. ولكن هذه المقايسة بينهما لا تكفي لتثبت أنهما صنوان متطابقان متماثلان. إذ يظل الخيال الفني متميزاً بحدة عن ذلك النوع من الخيال الذي يواكب فعالية اللعب لدينا... اللعب يقدم لنا صوراً واهمة خادعة، والفن يقدم لنا نوعاً جديداً من الحقيقة[2].

وقد كانت **مدرسة الفن للفن رائدة** الحركة الفنية التي استقت منابعها من فلسفة كانت، ومن ساروا على نهجه. إذ مالت إلى تخليص الفن من شتى القيود التي تكبله، وإرادته فنياً بالدرجة الأولى، غايته المتعة واللذة* ووسائله اللفظ والإيحاء. وقد تحدث الكثيرون من النقاد عن تلك الأسباب التي أدت إلى ظهور مدرسة الفن للفن وشيوعها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وجدير بالذكر أن «الفن للفن» قضية عريضة تبنتها المدرسة الفنية أو المدرسة البرناسية[3] وتطلق على مدرسة الفن للفن تجاوزا. وقد تلخصت تلك الأسباب فيما رآه «لالو» من أنها كانت صدى لهذه النزعة الأرستقراطية في الفن، إذ وقع في ظن أصحابها من أمثال أوسكار وايلد، ووليم بليك

---

(١) جوبو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ٣٦.

(٢) كاسيرا: في فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٨١، ٢٨٢.

(*) يرفض د. محمد النويهي أن يكون الفن لذة ومتعة، ويصف هذه النظريات التي تفسر الفن بهذا التفسير وحده بأنها قاصرة تماماً، وأنها تطغى على أرض ليست لها فيها حقوق طبيعة الفن ومسؤولية الفن ص ٣٦، ٣٧.

(٣) د. مندور: الأدب ومذاهبه ص ١٠٩، ١١٠.

وغيرهما أن في الفن نشاطاً نوعياً تلقائياً خاصاً هو الذي يسمح للفنان بأن يحيا حياة أخرى مغايرة لحياة السواد الأعظم من البشر[1]، كذلك يرجع ظهور ذلك المذهب إلى تلك النزعة العلمية التي تريد أن تدرس كل ظاهرة على حدة. فالنقاد الإنجليز لما علموا بأن هناك شيئاً يتعلق بالفن هو التجربة الجمالية يمكن دراسته منعزلاً بطريق التأمل والاستبطان، كان من الطبيعي أن يقفزوا إلى نتيجة عجيبة وهي أن نتيجة هذا الشيء يمكن عزلها ودراستها، ووصفها بدون الإشارة إلى التجارب الأخرى[2] أما سيسل دي لويس فيرى أن مفهوم «الفن للفن» جاء كرد فعل للاتجاه النفعي السائد آنذاك، ونص على أن الشعر يجب أن يكون أشبه بالطقوس الدينية، وعبادة المتصوفة، وأن يستقل عن القواعد الخلقية وعن الظواهر الواقعية، وعن الوعظ الديني، والتعليم العلمي، ووظيفته أن يكون جميلاً قبل أن يكون مفيداً[3] كذلك كان للمجتمع أثر بالغ في ظهور دعوة الفن للفن إذ كانت تدل على نوع من الهروب من الحاضر، وذلك الحاضر المطبوع بطابع البرجوازية[4] المتناقضة في رغباته واتجاهاته، ومن ثم راح الأدباء يتجاهلون مطالب عصرهم، وحققوا في آدابهم صورة الترف البرجوازي فتنصلوا من كل الغايات خلقية كانت أم اجتماعية، ولكن هذا لم يكن يعني أن آدابهم كانت تعادي الأخلاق، بل كانت تقف بعيداً عنها لا معها ولا ضدها[5] وقد كانت مدرسة الفن للفن محاولة من أصحابها إلى خلق تواز في الحياة، فلقد عمدت المدرسة الواقعية إلى تصوير الجوانب القائمة في الحياة، فأراد أصحاب «الفن للفن» أن يظهروا ذلك الجانب المشرق في الحياة، جانب الجمال، واعتدوا الفنان مسئولاً

(١) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ٢٠٧.

(٢) د. النويهي: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٥٠، وانظر رتشاردز مبادىء النقد الأدبي ص ١١٩.

(٣) س. دي لويس: سبيل الشاعر إلى المعرفة مجلة أقلام ص ١١٣، ١١٤.

(٤) فيشر: الإشتراكية والفن ص ١١٢، ١١٣.

(٥) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٣٣، ٣٣٨، وانظر د. مندور في الأدب والنقد ص ٣٦، ٣٧، ١٤٠، ١٤٦.

عن تقديم تلك الصور الرائعة المتقنة، وعن احتفاله بالشكل والصورة[1]، وذهب البعض إلى القول بأن ميزة الفن وفضيلته في تحطيمه لشتى الجسور التي تربطه بالواقع المألوف المبتذل، وذهبوا إلى القول بأن على الفن أن يبقى سراً لا يبلغه الهمج. ويقول ستيفان مالارمية: «يجب أن تكون القصيدة لغزاً للسوقة والرعاع وموسيقى خاصة للمريدين»[2].

وقد نادت مدرسة «الفن للفن» ـ كما يقول «راى» ـ بفصل العمل الفني عن كل الغايات، واعتبار الجمال الحر غاية العمل الفني، حيث لا إلزام للفن بشيء غير نفسه، والصورة وحدها تكسب العمل جمالاً، لا شأن لها بالموضوع أو بالفكر، فالفن أولاً وأخيراً إمتاع للأحاسيس لا شأن له بامتاع الروح[3]. ويذكر د. زكي نجيب محمود «أن الشعر صورة»، وأن ليس على الشاعر أن ينقل شيئاً من المعرفة كائنة ما كانت هذه المعرفة نفسية أم كانت خلقية أم كانت دينية، فكل هذا من عمل العالم أو الأخلاقي أو الواعظ، وإنما عمل الشاعر أن يقول شعراً لا يستطيع أحد سواه أن يقوله، ومن يستطيع أن يقول مثلما قال أمرؤ القيس:

وليلٍ كموج البحر أرخى سُدُولَه　　　عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلى

فليس هذا من قبيل الإخبار عن العالم الطبيعي، ولا عن قوانين النفس البشرية ولا عن المجتمعات كيف تظهر وكيف تزول، بل إنه شيء فريد في ذاته، يقرأ لذاته ويفهم مستقلاً عن كل شيء سواه[4]. إن مهمة الفنان كما يراها د. زكي نجيب محمود في التقاط الصورة وحدها وبهذا يكشف ـ كما يقول ـ عن جوهر العالم الحقيقي.

ثم يذكر: «أنه لا مناص لنا من التفرقة الفاصلة بين مجال الشعر من

---

(١) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧٩، ٣٨٠.

(٢) كاسيرا: في فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٨٥، ٢٨٦.

(٣) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الحمالية فى النقد العربي ص ٣٨٥، ٣٨٨.

(٤) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ١٦٩، ١٧٠.

ناحية، ومجال الأخلاق من ناحية أخرى، فلكل من المجالين طبيعته ومعياره، وإن الشعر ليظل شعراً سواء أرضيت عنه مبادىء الأخلاق أم لم ترض، ما دام قد حقق ما تقتضيه طبيعة فنه، فلا فرق عند الفن بين أن يصور الشاعر فضيلة أو أن يصور رذيلة، طالما هو قد أجاد الفن في كلتا الحالتين. إن دنيا الشعر ترحب بأبي نواس ترحيبها بزهير، وإن ملتن بفردوسه المفقود لشاعر في الجانب الإلهي من قصيدته كما هو شاعر في جانب تصويره للشيطان»[1].

إذن فقد اعتدت المدرسة البرناسية الشعر فناً موضوعياً، وغاية في ذاته همه نحت الجمال أو خلقه، واستخراجه من مظاهر الجمال في الطبيعة أو خلعه على تلك المظاهر[2]، ويعتبر كل من بودلير وبرادلي، ولو كونت دي ليل، وتيوفيل جونيه رواداً للمذهب.

أما بودلير فقد أخطأ الكثيرون في فهمه إذ قصروا مذهبه الشعري على مدرسة الفن للفن فقط، وهو وإن كان رائداً من روادها، إلا أنه لم يقف عند سلبياتها، ونادى بنظرية الوحدة الكاملة التي حاول أن يجمع فيها بين المحافظة على الجانب الجمالي، وملاحظة الواقع في دقة، وإذا كان بودلير قد نادى بأن الجمال مرده إلى الذوق والذوق مختلف عن الحاسة الخلقية، وأن الشعر العظيم هو ما كتب لمجرد المتعة بكتابته، فإنه على أية حال لم يقصد بهذا فصل العمل الفني عن شتى الغايات، وإنما خشي عاقبة الأدب النفعي والغائي الذي يخلو من كل أصالة فنية، وأحس أنه بهذا قد يضمن استقلال الفن وسلامته وصدقه، أما إن استطاع الشاعر أن يبرع، إلى جانب براعته في الشكل والصورة والتجربة الجمالية، في الموضوع، فقد حقق الدرجة العليا[3]، ويقول بودلير: «هل الفن نافع؟ نعم. ولم؟ لأنه الفن.

(١) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ١٨٨، وانظر المازني: حصاد الهشيم ص ١٨٣، ١٨٤.

(٢) د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه ص ١١٠، وانظر د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٣، وانظر: د. مندور: الأدب والنقد ص ١٤٠.

(٣) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٩١، ٢٩٢.

وهل يوجد فن ضار؟ نعم، هو هذا الفن الذي تضطرب به أحوال الحياة. الرذيلة فاتنة، فيجب أن توصف فاتنة، ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاماً خلقية فريدة يجب وصفها. أدرس جميع الجراح كطبيب يمارس مهنته في دار المرضى، فلن يجد فيك مطعناً أصحاب دعوة الذوق السليم ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة. هل يعاقب على الجريمة دائماً؟ وهل تجزى الفضيلة؟ كلا، ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع، فإنها لا تغري إنساناً بعصيان قواعد الطبيعة. فأول شرط ضروري لممارسة فن سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة. وأتحدى أن يريني أمرؤ عملاً من نتاج الخيال تجتمع له كل شروط الجمال هذه، ثم يكون عملاً ضاراً»[1].

إذن فبودلير يركز على أهمية مراعاة «الوحدة الكاملة» ويرى أنها أول شرط لممارسة فن صحيح، ولا يمكن أن يفشل عمل أدبي أو يكون ضاراً ما دام يراعي في نواحيه تلك «الوحدة» كذلك يرى بودلير أن ثمة صلة عميقة بين الفن بطبيعته، وبين الخلق، والصلة قائمة في هذا الجمال الذي يجمع بين الإثنين، ويرى أن الأخلاق تمتزج بالفن مثل امتزاجها بالحياة نفسها، بلطف وهدوء وانسيابية[2].

أما برادلي فذهب إلى أن نظرية الشعر لأجل الشعر* ترى أن التجربة الشعرية غاية في ذاتها، وإنها جديرة بالعيش لذاتها، وأن قيمتها ذاتية صرفة، وقد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضاً باعتباره وسيلة للثقافة والدين . . . ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية . . . »[3].

---

(١) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٩١، ٢٩٢.

(٢) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٩١، ٢٩٢، وانظر: روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٦٥.

(*) هذه فرع من قضية «الفن للفن» عامة ولكنها أحدث منها نشأة. انظر: د. هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٣.

(٣) د. رتشاردز: مبادىء النقد الأدبي ص ١١٩، وانظر هاملتون: الشعر والتأمل ص ١٣٢، وانظر =

ويعرض هاملتون لموقف برادلي من الشعر وغايته وقيمته، الموقف الذي يشابه موقفه هو، ويوافق عليه هاملتون، بينما يعارض هاملتون رتشاردز في كثير من المواقف، فبرادلي يرى للشعر غاية أساسية هي كونه تجربة خيالية مرضية، وهذا : ين ما رآه «هاملتون» كذلك نراه يعتقد ـ مثل هاملتون في وجود غايات أخرى بعيدة للشعر، ويعتمدها على أنها غايات ثانوية تضيف إلى الشعر قواعد إضافية، لكنها لا تحدد قيمته الشعر، ولا تدخل في تقويمه[١].

ويعترض رتشارذ على هذا، ويرى للغايات البعيدة أهمية قصوى في الحكم على الشعر، ويحاول هاملتون أن يرجع الخلاف بين الناقدين إلى مجرد اختلاف في وجهة النظر لا أكثر. فيرى أنه إذا اتفق مع رتشارذ على أن الفرق بين التجربة الخيالية الشعرية وبين التجربة العادية فرق في عدد الدوافع التي يدب فيها النشاط، فلا بد حينئذٍ أن تدخل الغايات البعيدة في تقويمنا للشعر، وإذا اتفق مع برادلي على أن الاختلاف بين التجربة الشعرية والتجربة العادية اختلاف كيفي فسيحكم على القيم الشعرية للشعر من الداخل، ولا يهتم كثيراً بالقيم البعيدة[٢].

كذلك يرى برادلي أن اعتبار الغايات البعيدة ينزع إلى التقليل من قيمة التجربة سواء أكان هذا في أثناء الإبداع أم في أثناء تلقي القارىء للتجربة. ويستنكر رتشاردز ذلك، ويرى أن بعض أنواع الشعر لا يمكن الحكم عليها إلا من خلال هذه الغايات البعيدة لأنها عامل جوهري في عملية الإبداع. ويوافق د. محمد النويهي رتشارز في رفضه لنظرية الوجود الجمالي

= د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٨٩، ٣٩٠، وانظر د. محمد النويهي طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٥٣، وانظر د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٤.

(١) هاملتون: الشعر والتأمل ص ١٣٢، وراجع رتشاردز: مبادىء النقد الأدبي ص ١١٩، من ١٢٠ إلى ١٢٦.

(٢) هاملتون: الشعر والتأمل ص ١٥١، وانظر د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية للنقد العربي ص ٣٨٩، ٣٩٠.

المستقل، لأنها تؤدي إلى فصل القيمة الجمالية عن غيرها من بقية القيم، ووضعها بعيداً عن كافة تجارب الحياة الأمر الذي يرفضه د. النويهي، ويرى فيه كارثة محققة للإنسانية[1].

على أية حال ينتصر «هاملتون» لبرادلي ويوضح أنه مدرك تماما لأن الشاعر لا يستطيع أن يفصل فلسفاته ومعتقداته عن نفسه وشعره، ولكن عليه أن يخرجها من خلال تجربة تأملية ناجحة حتى يتسنى للعمل أن يدخل دولة الشعر وإلا لكان جديراً بالنثر أو الفلسفة أو الأخلاق أو غيرهم[2].

ونعتقد أن ما وصل إليه هاملتون هو الحل الأمثل لهذه القضية ولا شك، أما ما ذهب إليه البعض من أن «الفن للفن» يعني التفكير بلغة الأوزان والاقتصار على الصورة فشيء غير معقول، والدكتور غنيمي هلال يرى أن لا معنى لجودة الكتابة إذا كانت لا تدل على فكرة[3]، حيث لا بد في الشعر من وجود عناصر لا شعرية، وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام، وأن الشعر ليسمو بسمو الأفكار، وتهون قيمته بانحطاطها، حتى لدى من لا يعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن[4]. وإنهم إذ يهتمون بلغة الأوزان يعمدون إلى هذا إبرازاً لأهمية للعنصر الإيحائي في الشعر، لا إلى رفض المضمون تماماً. ويقول د. غنيمي هلال: «على أن مقومات الشعر هو السمو الفني، وإذا تساوت قطعتان في هذا السمو الفني، وكانت إحداهما وصفاً صادقاً لتجربة حيوانية مسفة، والأخرى لتجربة إنسانية عالية، فلا شك أن للثانية فضلاً على الأولى[5].

---

(١) د. محمد النويهى: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ١٤.

(٢) هاملتون: الشعر والتأمل ص ١٥١، ١٥٥، ١٥٦.

(٣) د. غنيمى هلال· النقد الأدبى الحديث ص ٢٩٠، وانظر د. رشاد رشدى: مقالات فى النقد لأدبى ص ١٠١، ١٠٢.

(٤) المرجع السابق ص ١ ٣.

(٥) المرجع السابق ص ٤٥٦.

ويذهب آبر كرومبي إلى القول «بأن ما تعنيه عبارة «الفن للفن» قد يراد بها أن الفن شيء يستحيل تقديره إذا حكمنا عليه بأمور خارجة عن طبيعة الفن، فإذا كان هذا المراد بتلك العبارة فليس في هذا بأس ، بل فيه تحذير مفيد، لكن المألوف أن الذين يقولون «الفن لأجل الفن» إنما يريدون بهذا أن ليس وظيفة يؤديها في الحياة ، فتصبح العبارة بهذا المعنى الشائع باطلة كل البطلان»[1] .

ويتعجب د. محمد مندور من هؤلاء الذين يريدون من الفن أن يكون مجرد صورة جمالية، ويرى أن هذا لا يمكن أن يتأتى إلا في المسرحيات الهزلية حيث تكون صورة الإضحاك قائمة بنفسها ومكتفية بعناصرها، وإن هذا الفن ـ مع ذلك ـ فن ضعيف القيمة ، ويذهب إلى أن من أرادوا أن يحيلوا الفن إلى مجرد صورة جمالية، إنهم ما فعلوا ذلك إلا هروباً من تبعات مسئولياتهم تجاه إنسانيتهم ومجتمعهم. وقد قصد د. محمد مندور إلى الأدب الكامل الذي تتوافر له عناصره الجمالية الفنية ، ولا يعدم تلك الأهداف الإنسانية الأخرى التي يطلبها فن الحياة[2] ، كذلك يرفض «جون ديوي» دعوى الفن للفن، لأنه لا يستطيع أن يفصل الخبرة الجمالية عن شتى مظاهر الحياة، إذ يرى فيها مظهراً دالاً على شتى حضارات الإنسان، والفن وثيق الصلة بها، ومن ثم يرفض فصل الجميل عن النافع[3] . أما د. النويهي فكان رفضه لدعوى «الفن للفن» مبنياً على جملة أسباب : يقول : «إن عزل التجربة الشعرية عن موضعها في الحياة، وعن قيمها الخارجية تؤدي إلى اختلال وضيق ونقص في الذين يخلصون الدعوة إلى هذه العقيدة ، فإنه يؤدي إلى محاولة تشطير القارىء إلى عدد من القوى أو الأقسام المنفصلة لا وجود له في الحقيقة. لا يمكن أن يقسم القارىء إلى كل هذا العدد من الرجال، الرجل الأخلاقي، الرجل الجمالي، والعملي والسياسي والثقافي. . . إلخ هذا غير

(١) لاسل آبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص ٨٠، ٨١.
(٢) د. محمد مندور: الأدب وفنونه ص ١٦٠.
(٣) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص ١٩٨، ١٩٩.

ممكن. ففي أي تجربة صادقة لا بد أن تدخل جميع هذه العناصر». «كل الأنواع العظيمة للشعر تحتاج في قراءتها الصحيحة إلى إدخال جميع القيم العامة التي ليست مجرد هوى شخصي من القارىء نفسه يجب أن يقبل عليها القارىء بكل فكره وحسه ووعيه الفني والخلقي والثقافي والديني وألا يجعل شيئاً يحول بينه وبينها، وألا يتعمد اغلاق جزء من نفسه وتكوينه عند قراءتها. أما إذا حاول أن يتجاهل جميع الإعتبارات ما عدا تلك العناصر الجمالية المزعومة فإنه ينتهي إلى برج عاجي ينعزل فيه عن حقيقة الحياة»[1].

ويتفق د. «جراهام هو» مع غيره في نقد النظرية الشكلية أو قضية الفن للفن من حيث إصرارها على عزل الأدب عن كافة العوامل الخارجية، ويذكر: أنه لا ضير في اعتناق النظرية الشكلية التي تتعصب لها قضية الفن للفن، ولكن هذا لا يعني عدم إخضاع الأدب لسيطرة خارجية من الدين والأخلاق[2]، ثم يعود فيؤكد على أن الأهمية الأولى عند الشكليين تتركز في تلك القيمة الفنية للعمل الأدبي، وأن سيطرة «تابعة» وهي سيطرة خارجية، تسيطر بحسم على مبدع هذه الأعمال الأدبية. ويحاول أن يوضح فكرته أكثر فيعطينا مثالاً ذكره «مارتيان» وهو: السيارة في كونها حرة في أن تسير على سرعة ١٣٠ كم في الساعة، وبرغم حريتها وقدرتها على ذلك إلا أنها لا تفعل ذلك لأن سائقها محكوم بقانون لا يسمح له بذلك، ومن ثم لا يسمح هو بدوره للسيارة أن تتجاوز ٥٥ كم في الساعة[3].

ويعود «هو» فيصرح: بأنه يصعب جداً أن نتمسك بنظرية شكلية دون أن نستخدم بشكل ضمني أو صريح اعتبارات خلقية تؤيدها. إن المحترفين من اللاأخلاقيين (جوتيه، وإيلد) هم مجرد دعاة لشريعة خلقية أخرى والذين يؤمنون كما آمن برادلي بأن التجربة الشعرية خيرة في ذاتها لا يستبعدون لها إمكانية أن تأخذ مكانها في سلم الفضائل الخلقية أو الإجتماعية، ولعلهم قد

---

(١) د. محمد النويهي: طبيعة الفن ومسؤوليه الفنان ص ٥٣، ٥٤.

(٢) جراهام هو: مقالة في النقد ص ١٨.

(٣) المرجع السابق ص ١٩.

أقنعوا أنفسهم بأن لها تلك المكانة، وإلا فقلما تستحق المشقة التي نذروا أنفسهم لتحملها من أجلها[1]، وأخيراً يذكر كاسيرا أنه إذا كانت اللذة الجمالية أو التسلية غاية الفن فنحن ـ مع الأسف ـ مجبرون أن نقول إن الفن في أعلى منجزاته لعاجز عن أن يبلغ غايته الصحيحة، ذلك لأن الرغبة في «التسلية» يمكن أن تتحقق بوسائل أخرى أحسن وأقل تكلفة. ثم يذكر أن من المستحيل أن يظن عاقل أن عظام الفنانين قد أفنوا أعمارهم لا لشيء إلا لتحقيق مثل هذه التسلية، وهذا الإمتاع الجمالي فحسب، وهل يعقل أن نحسب أن ميخائيل أنجلو قد بنى كاتدرائية القديس بطرس لأجل التسلية؟ وأن دانتي أو ملتون قد كتبا قصائدهما العظيمة فقط لأجل نفس هذا الغرض؟ ويرد كاسيرا ـ ونحن معه ـ إن هذا لهو جواز المستحيل[2].

ومهما يكن من شيء، فالبرناسيون على أن جل اهتمام الأديب منصب على نحت الصور والبعد عن الذاتية، كما يُرى في تعبير «لوكنت دي ليل».

ويرى د. مندور أنه ليس ممكناً أن تعمد البرناسية على نحو مطلق إلى هذا التجسيم ونحت الصور، وإبراز كافة أوصافها وخصائصها الخارجية المميزة ثم تنحية الشاعر ومشاعره الخاصة تماماً، وإلا أصبح الفن الشعري فناً آلياً كالفن الفوتوغرافي. وذلك لأن الشاعر كثيراً ما يعكس بصره ـ أراد أم لم يرد ـ إلى داخل نفسه، ليرى في مرآتها العالم الخارجي المنعكس فيها. وهو إذ يصف ذلك العالم لا يصفه كما يراه في الخارج، وإنما يصفه كما يراه منعكساً في مرآة نفسه، وهذه المرآة النفسية لا بد أن تلون إلى حد ما ذلك العالم الخارجي بلونها الخاص، بوعي من الشعر أو بغير وعي، وكل ذلك على اختلاف في النسب يرجع إلى طبائع الشعراء، ومقدار الحساسية الموجودة في مرآة كل نفس[3].

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠.

(٢) كاسيرا: في فلسفة الحضارة الإنسانية ص ٢٧٤، ٢٧٥، وانظر ستيفن سبندر: الحياة والشاعر ص ١١٣.

(٣) د. مندور: الأدب ومذاهبه ص ١١٧.

. وإذا كان د. منـدور يرى أن محاولـة البرنـاسيين لهـذا التجسيم الموضوعي، وتنمية مشاعر الشاعر وموقفه من الحياة سيؤدي بالبرناسية إلى أن تصبح بلا مفهوم. وبلا معنى. فالدكتور غنيمي هلال يرى: أن هذا التصوير التجسيمي لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسيّ بين الأشياء، بل إن وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية، أو أفكار فلسفية، أو مثل إنسانية على القـارىء أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية[1] .

«المدرسة الرمزية»

أما المدرسة الرمزية فكانت نشأتها أيضاً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في نفس الوقت الذي ظهرت فيه البرناسية[2]، وكانت رد فعـل للمذهب الرومانسي الذي أسرف في إستخـدام الشعـر للتعبير عن المشاعـر الشخصية والعواطف الخاصة[3]. وقيل إن الرمزية أرادت بمذهبها الإيحائي أن تقدم شيئاً مختلفاً عما قدمه البرناسيون الذين يقفـون عنـد حدود الصـور المرئية، ويقتصرون على الحسيات والتجسيمات، ولـذلك أرادت أن تبـدأ الصور من الأشياء المادية، ثم تتجاوزها لتعبر عن الأثر العميق في النفس، ذلك الكامن في منطقة اللاشعور. ولا تستطيع اللغة التعبير عن هذا الأثر فيما يعتقدون - إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحـدس، ثم إن صورهـم الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البرناسيين، وهي كذلك تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسـبية لأنهـا تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة تقصر اللغة عن جلائها[4] .

ويرى «جراهـام هو» أن ليس للرمـزية بوصفهـا مصطلحـاً أدبياً معنـى واضح، فهي ضباب مشع أكثر منها منطقة محددة[5]. وكذلك يرى إلحاحاً

---

(١) د. غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٤.

(٢) د. محمد مندور: في الأدب والنقد ص ١٣٧.

(٣) المرجع السابق، وانظر: روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ١٠٦.

(٤) د. غنيمي هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٣٩٥، وانظر د. مندور: فن الأدب ص ٦٠.

(٥) د. جراهام هو: مقالة في النقد ص ١٥٧.

متكرراً على أثر قوة «الرمز» على العمل. وبما أن الرموز عروض لفظية أو بصرية فإنها تعتبر تحقيقاً لتعقيدات التجربة وإلا كانت غير مفهومة[1].

ويذكر «هو» أن هذه النظرية في جذورها هي نظرية «كانتية» إلى الفن، أن «الشيء في ذاته»، الذي لا يمكن التوصل إليه. إنما يفهم فقط من خلال الأشكال الضرورية التي تقدمها الفعالية الإنسانية. والرمزية بمعناها الواسع فعالية أساسية من فعاليات العقل الإنساني، فهي القدرة على ممارسة تجربة يصعب الإفصاح عنها بشكل محسوس قابل للفهم نوعاً ما[2].

وقد سعت الرمزية إلى إثبات إدعاءات الأدب في كونه نمطاً صحيحاً لفهم الحقيقة كما تراها، إلا أنها في سعيها هذا قلصت هذه الإدعاءات - فهي إما أن تحاول بتر هذه الكلمات عند إشاراتها - الموسيقى قبل كل شيء - أو تحاول أن تستعمل الإشارات كما تستعمل الطلاسم والرقى، أو كما تستعمل الرسوم (الصور)[3].

ولعل قضية الشعر الخالص من أهم القضايا التي نشأت في كنف الرمزية، وظلت أثراً من أثارها، ويقصد بها توافر العناصر التي هي جوهر الشعر في صياغة التجربة، وذلك أن جوهر الشعر عند أصحاب الشعر الخالص - كما يقول د. هلال - حقيقة مستترة عميقة إيحائية، لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الكلمات، بل بعناصر الشعر الخالصة غير مقصورة على جرس الكلمات، ورنين القافية، وإيقاع التعابير، وموسيقى الوزن، فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام[4].

على أنه لا وجود للشعر الخالص قائماً بذاته، لأن الشعر كلام، وللكلام

---

(١) المرجع السابق.

(٢) مقالة في النقد: ١٥٧، ١٥٨.

(٣) المرجع السابق: ١٥٧، ١٥٨، وانظر د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ص ٥٥ ود. مندور: في الأدب والنقد ص ١٣٧، ١٣٨.

(٤) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٤٩.

مدلول لغوي وإلا كان ضرباً من العبث. بل إن كبار دعاة الشعر الخالص يقرون بألا وجود لهذا الشعر مستقلاً عن العناصر غير الخالصة، وإنما يقصدون بدعواهم هذه إلى إبراز الجانب الإيحائي الذي يتجاوز حدود اللغة[1].

على أنه مما لا شك فيه أن أصحاب المدارس المادية والاشتراكية والاجتماعية كانوا من أشد أعداء النظرية الشكلية سواء تمثلت في المدرسة البرناسية أو المدرسة الرمزية، وقد أطلقوا عليها مدرسة الفن الفارغ كما ذهب سارتر في تسميتها. وتصل الدهشة والعجب بسارتر غايتهما حين يستعرض هوية هؤلاء الذين اعتنقوا المذهب، فيراهم - في الأكثر - لا يعرفون مقصداً لهم، فتارة يهيبون بالأديب أن يبتعدفي أدبه عن الحياة المادية وألا يشغل نفسه وأدبه بمشاكلها العارضة، وتارة أخرى، بل في نفس الوقت يرون أنه لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها، ولا أن يقتصر في بحثه على الجري وراء جمال الجمل أو جمال الألفاظ التي تساق فيها، ويقولون إن وظيفة الأديب مقصورة على أداء رسالته: ولكنهم لم يبينوا ما عساها أن تكون هذه الرسالة وهم آخذون في رفضهم لكل غاية اجتمع غيرهم على نفعيتها أو صلاحيتها في أن تكون رسالة للفنان[2].

على أن مما يهمنا ذكره «أن الرمزية لم تقتصر على الناحية اللغوية، ولا على التعبير عن الذات بوساطة الخيال وتصوراته.. بل امتدت أيضاً إلى المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة، تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته، وهذه التصورات تكون غالباً بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة، فهي لا ترمي إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده، بل ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية، نفسية كانت أو أخلاقية، ولذلك قد تبدو مصطنعة دون أن يضعف ذلك من قيمتها.

---

(١) المرجع السابق ص ٤٥٢.

(٢) سارتر: ما الأدب ص ٢٦، ٢٧.

كما تبدو غير محتملة الوقوع دون أن يذهب ذلك بصدقها وتغلغل مغزاها في الحياة»[1] .

لقد قصد د. مندور إلى بيان الغاية التي تسعى الرمزية في الأدب إلى تحقيقها وذكر أنها لا تقتصر فقط على التعبير عن الذات بواسطة الخيال* ، وهي أيضاً لم تكتف بالاهتمام بالناحية اللغوية ، بل حاولت أن تعالج المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة بواسطة الخيال ورأى أنه برغم لجوئها إلى اليخيال في هذه المعالجة ، فإن هذا الأسلوب لم يضعف قيمتها ولم يؤثر على مغزاها ، ولم يذهب بصدقها . على أننا نعتقد أن معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية الواقعة فعلاً في الحياة تحتاج إلى نوع من الصدق الواقعي ليستطيع المرء الاستفادة الحقيقية من المعالجة وإلا فسيكون هناك فاصل ضخم بين ما قرأ وبين ما يعاش ، وسيتخذ القاريء التجربة الأدبية (الرمزية» وسيلة لمتعة وقتية ليس أكثر.

ثالثاً : إحداث تجربة تأملية قادرة على إيجاد غايات أخرى :

على أن بعض النقاد قد ابتعدوا عن الميل كلية إلى أحد من الفريقين اللذين نادى أولهما بالغاية الأخلاقية أو الاجتماعية للأدب ، والآخر الذي رفضها رفضاً تاماً ، وأسقط أي شعر احتوى على أية قيمة موجهة سواء أكانت أخلاقية أم إجتماعية ، ونادى بأن غاية الأدب تحقيق نوع من الجمال المحض «الفارغ» وغير الدال على أي شيء سوى التماس نوع من اللذة الجمالية .

وقد حاول هؤلاء النقاد أن يجدوا سبيلاً أكثر ملاءمة لروح الفن الإنسانية ، وتمشياً مع طبيعته . فأبرزوا أهمية «التعبير» أو الغاية التعبيرية ، أو الصورة أو الحدس بوصفه غاية للأدب ، وسوف نعرض من هؤلاء لثلاثة نقاد نرى أن هذه الغاية جمعتهم :

---

(1) د. مندور: الأدب ومذاهبه ص ١٢١.

(*) الخيال هنا ليس مقصوداً به تلك النظرية الهامة التي تحدث عنها الكثيرون ، ومنهم كولردج بل فهمت أنه يعني هنا البعد عن حقائق الأشياء والاستغراق في الإغراب والإبهام.

١ ـ لاسل آبركرومبي :

وهـو يرى أن الغـاية من الأدب هي التعبير والتصـوير والتـوصيل . . التعبير عن تجربة ما وتصويرها فنياً وتوصيلها إلى القـارىء ، كذلك اكتسـاب التجربة الخالصة التي قيمتها في ذاتها ، وأهمية هذه التجارب ليست في مجرد كونها تجارب ، لأن الحياة ذاتها مليئة بالتجارب الحقيقية ، وإنما أهميتها في تلك الصورة التي تكون عليها[١] .

أما بالنسبة لما قد يكون للـلأدب من فوائـد أخـرى ، أو أغـراض غير التجربة الخالصة الصرفة فيرى لاسل آبركرومبي أن «القول بأن وظيفة الأدب أن يعلمنا أمراً أو يقنعنا بصحة شيء أو يحسن من أخلاقنا ، فهذا كله يخرج بنا عن فن الأدب . ومن الممـكن أن يؤدي الأدب كل هذه الأشياء ، ولكنـه لن يكون أدباً لمجرد أدائه لهـا . كذلك ليس من وظيفـة الأدب أن يكون جميلاً ، بل الأصح أن نقول إن من الأشياء التي تجعلنا نحكم بأن الأدب جميل أن يؤدي وظيفته تمام الأداء ، أما تلك الوظيفة التي يؤديها الأدب بتعبيره عن التجربة ، فهي أن يجعل التجربة ذات مغزى بنفسها من غير حاجة لأن نحكم عليها بأنها صادقة أو صحيحة أو نافعة أو مهذبة[٢] .

إذن فلاسـل آبـر كرومبـي لا يرفض أن يؤدي الأدب وظيفـة خلقية أو اجتماعية ، وإنما يرفض فقط أن يكون ذلك هو الهدف الأول للأدب ، أو أن يكون نجاح التجربة الأدبية متوقفاً على هذا الغرض الأخلاقي ، أما أن يحقق الأدب فنيته المطلوبة منـه بوصفـه فنـاً قبـل كل شيء ، ثم يعمـد ذلك إلـى استجلاب أغراض أخرى فلا مانع من ذلك ، ولا ضير ولا خوف على الأدب من هذه الغايات الأخرى على أن تكون ثانوية . ويرفض آبر كرومبي رأى من قالوا بأن وظيفة الأدب أن يكون جميلاً ، ورأى أن هذا الجمال ليس إلا نتيجة طبيعية لنجاح العمل الفنـي ، وبراعـة التجربـة الفنية . ولا يمـكن أن يكون

---

(١) لاسل ابركرومبى : قواعد النقد الأدبى ص ٤٦ ، ٥٤ .

(٢) لاسل ابركرومبى : قواعد النقد الأدبى ص ٥٩ ، ٦٠ .

الجمال غاية يسعى الأدب إلى تحقيقها، حيث إن الأدب ليس فراغاً أو مجرد جمال جامد، وإنما هو تجربة تسعى إلى توصيل ما بنفس المؤلف إلى القارىء، والتعبير عن «شيء» تعبيراً فنياً، فالأدب ليس وسيلة لإظهار ما بنفس المؤلف فقط (وهذا هو المذهب الذاتي) ولا هو أيضاً وسيلة لتأدية «شيء» إلى القارىء فقط (المذهب الواقعي) فكل منهما ما يزال جزءاً من القضية، ولا يمكن الاستغناء عن هذه الصلة، ولا عن هذا التوصيل الذي يُنجح التجربة الفنية، ومن ثم نستطيع أن نقول عنها «إنها تجربة جميلة»[1].

٢ ـ رستوفر هاملتون:

أما هاملتون فلم يبتعد كثيراً عما أتى به آبركرومبي. فهو يعطي الأهمية الكبرى للتجربة الشعرية التأملية، ويرى أن عليها الأساس الأول في الحكم على الشعر وقيمته، وهو في الوقت نفسه لا يرفض تلك الآثار التي قد تظهر في العمل الفني إلى جانب التجربة التأملية، ولكنه يصفها بأنها آثار لاحقة عرضية، غير مقصودة لذاتها، ويرى أنه لا بأس من تقبلها لما تعطينا من جملة أشياء مفيدة، مثل المثل الأعلى الأخلاقي وغيره، ولكن على شريطة أن تأتي لاحقة لتجربة تأملية صادقة[2].

وهو يرى أن قيم الشعر كغيره من الفنون الأخرى، متميزة عن قيم الأخلاق، كما هي متميزة عن قيم التفكير، وينبغي الحكم على الشعر من حيث هو شعر، طبقاً لنوع التجربة الخيالية التي يمدنا بها فحسب، ولا يجوز الحكم عليه بمعيار ما فيه من خير خلقي أو بمعيار صدقه بالنسبة لأي شيء يقع خارجه. يقول هاملتون: «ونستطيع أن نقول: إن نظرية الشعر في جوهرها تعني بالتجربة الخيالية أو التأملية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق من الوزن خالص، كما تعني بقيم هذه التجربة، أما النشاط العملي والنشاط العقلي فلهما أهمية ثانوية في نظرية الشعر. إنها تُعنَى أيضاً بهما ـ أي بالحياة

(١) المرجع السابق ص ١٦، ١٧.

(٢) هاملتون: الشعر والتأمل ص ١٧.

في أشكالها اللامتناهية حقاً، ولكن اهتمامها بهما مقصور على كونهما عاملين يدخلان عالم الخيال. وقيم الشعر كغيره من الفنون الأخرى متميزة عن قيم الأخلاق، كما هي متميزة عن قيم التفكير. وينبغي الحكم على الشعر من حيث هو شعر طبقاً لنوع التجربة الخيالية التي يمدنا بها فحسب، ولا يجوز الحكم عليه بمعيار ما فيه من خير خلقي أو بمعيار صدقه بالنسبة لشيء يقع خارجه[1].

وبرغم انفصال التجربة التأملية عن أي شيء عداها إلا أن هاملتون يرى أن التجربة الشعرية تلك المجردة من أية قيم خلقية أو دينية، تلك التي تقتصر على جمال الشكل والصياغة فقط لن ترقى إلى المستوى المنشود للتجربة الكاملة، ولكنها ستهبط إلى مستوى «الفن للفن»، ولكنها من جهة أخرى لو أغفلت الجانب الفني، وارتفعت بالقيم الأخرى لسقطت وسقط الشعر معها سقوطاً ذريعاً، فالقيم الفنية في نحو مدرسة الفن للفن تجعلنا نستمتع بالشعر من أجل ما فيه من متعة خيالية، ومن قيم فنية، ولكنها متعة غير كاملة: «وبالإجمال فإن طبيعة معتقداتنا لها تأثيرها ـ ولن أقول لها تأثيرها الكبير ـ على مستوى تجربتنا الشعرية. أما نوع تجربتنا فلن يتأثر في شيء مهما يكن عقم نظريتنا في العالم، فنحن سنظل ننتج ونستمتع بأشياء جميلة حتى حينما تكون نظريتنا في الأخلاق والميتافيزيقا مجدبة. وفي الواقع إنَّ مستوى الإبداع والاستمتاع على السواء سينزع حينئذ إلى الهبوط: فقد نتردى في هوة «الفن لأجل الفن» التي يقصر فيها الفن اهتمامه علي القيم الحسية مجردة عن الحياة. ولكن حتى لو أصبحت التجربة الشعرية مقصورة على الكمال الشكلي السطحي الثانوي فإنها ستظل حينئذٍ من نوعٍ متميز عن التجارب الأخرى، باعتبارها متعة خيالية خالصة يولدها نظام معين للكلام. ومن حيث إنها كذلك تكون جديرة بالدراسة الخاصة التي ستقوم بها نظرية الشعر[2].

ثم يفرق هاملتون بين العاطفة والشهوة، فيرى أن الشهوة ليست داخلة

---

(١) المرجع السابق ص ١٩.

(٢) هاملتون: الشعر والتأمل ص ٢١، ٢٢.

في علم الجمال (الذي هو مناط حديثه) ومن ثم لا تؤدي إلى آية تجربة تأملية ولذلك تسقط في معياري الشعر والأخلاق معاً، أما العاطفة فإنها تؤدي إلى تجربة تأملية وهي كذلك ليست ضد الأخلاق. فهاملتون يرفض الشعر المنحط الشهواني، يرفضه باسم الجمال، وإن صادف تطابقاً وتعاليم الدين الأخلاق[1].

ويعلن هاملتون في النهاية: أن مريد الفن الخالص، والرجل الأخلاقي سواء قد يقعان في نفس الخطأ[2]. ويعرض لملحمة الملكة الملاك فيرى أن مقابلة السير جيون مع «الغادتين العاريتين» مشتتة، لأنها قصة خلقية، ولأنها أيضاً مفرطة في الشهوانية، ويذكر أن الشاعر «سبنسر» يصف مفاتنهما وصفاً بديعاً مفصلاً:

وظهرت سيقانهما البيضاء كما لو كانت تغلفهاغلالة رقيقة
جلية بينة من خلال الأمواج الزجاجية الشفافة
ثم إذا بهما تكشفان فجأة عن مفاتنهما وغنائم الغرام العذبة
لكي تلتهما الأبصار الجشعة
ومثلما يرفع ذلك النجم الجميل، رسول الصباح،
رأسه الندىٰ من البحر
أو مثلما ظهرت لأول مرة آلهة قبرص ساعة ميلادها
من زبد المحيط الخصب
هكذا كان منظرهما وهكذا تدلت جدائل شعرها
الصفراء البراقة
وحينما أبصرهما «جيون» اقترب منهما
وأبطأمن خطواته قليلا
وأخذت تحتضن صدره العنيد لذة خفية

---

(١) المرجع السابق ص ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، وانظر: روز غريب. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٧٠، د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٧٢.
(٢) الشعر والتأمل ص ١٢٢.

ويعلق هاملتون بقوله : وهذا شعر جميل ، ولكنه يخدعنا لأنه يعود بنا من مستوى الحس إلى مستوى الشهوة ، ومن الموقف الجمالي إلى الموقف العملي ، ولما كان يتأرجح على هذا النحو فقد أصبح من أجل ذلك شعراً غير كامل ، أي شعراً مخلوطاً[1] . ويغزو هاملتون هذا إلى رغبة الشاعر في تقديم درس خلقي مقصود[2] .

ثم يقارن هاملتون هذه الأبيات السابقة بأبيات أخرى لسبنسر، يراها تمثل الشعر الخالص الذي لا يشوبه أي عنصر دخيل ، ويخلو بشكل بريء من تلك الأفكار والأحاسيس الشهوانية :

تأمل كيف ترقد حبيبتي الحسناء بديعة
في تواضع وإباء
كأنها «مايا» حينما أخذها الإله جوبتر
في وادي «تمبى» وهي راقدة على الحشيش المزدهر
بين اليقظة والمنام بعد أن أعياها الاستحمام
في جدول «أسيداليا»
والآن لقد أقبل المساء فارحلن أيتها الغادات
واتركن حبيبتي وحدها
وأكففن عن ترتيل أغنيتكن العتيدة
فالغابات لن تجيبكن الآن ، ولن تردد صدى أغنيتكن[3]

٣ ـ كروتشة :

أما كروتشة فقد رأى أن الفن حدس أو عيان أو تعبير أو تأمل أو رؤية ، وكلها مترادفات ، ونخص منها تعريفه بأن الفن حدس أو تعبير[4] ، وأن

(١) المرجع السابق ص ١٢٢ ، ١٢٣ .
(٢) المرجع السابق ص ١٢٤ .
(٣) الشعر والتأمل ص ١٢٤ .
(٤) كروتشة : المجمل في فلسفة الفن ص ٢٤ ، وانظر د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٤٣ ، ٥٢ .

الظاهرة الجمالية ليست مجرد واقعة أو ظاهرة وجدانية ، بل هي أولا وبالذات صورة أو شكل[1] . ولـذلك آمـن كروتشـة إيمانـاً قوياً بمـدى أهمية صدق التعبير، وجعله غاية عظمى للأدب ، وذهب إلى أن الحدس الكامل يستلزم التعبير عنه ، فلا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه ، لأن معنى هذا العجز أن الفكرة غير واضحة ، وأن ما لا يتحقق موضوعياً على شكل تعبير ليس حدساً ولا تمثيلاً ، بل هو إحساس أو انطباع حسي ، ولهذا فأن الحدس لا يتأتـى للذهن اللهم إلا أن يعمل ويش/ّل ويعبر وكل من يعمد إلى فصل الحدس عن التعبير فإنه لن يستطيع من بعد أن يجد سبيلاً إلى الجمع بينهما[2] .

يقول كروتشه : «والواقع أننا لا نعرف إلا حدوساً معبراً عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحناً موسيقياً ما لم يتحقـق بأنغـام، ولا الصـورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية مالم تظهر بخطوط وألوان»[3] .

إذن فكروتشه يرى أن غاية الفن تنصب أولاً على كونه حدساً معبراً عنه ، وهي غاية الفن العظمى ، وليس يعنى هذا أن كروتشة ينكر وجود المضمون وأهميتـه بل يرى : «أن المفهـوم والنمـوذج والعـدد والقياس ، والأخـلاق والمنفعة واللذة والألم تكون في الفن من حيث هو فن ، إما كسوابـق وإمـا كلواحق ، وبهذا ، فهي موجودة فيه إما كعناصر مفترضة مقدماً ، أو متوجسـة مقدماً ، وبدون هذا العنصر مقدماً لا يكون الفن هو الفن»[4] ، ويرى أن الفن لا يكون هو الفن كذلك إذا أردنا أن نفرض عليه هذه المطالب ، من حيث هو فن ، أي من حيث هو لا يمكن أن يكون أبداً إلا حدساً محضاً[5] .

(١) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٤٩ .

(٢) د. غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٢٩٧ ، وانظر: د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٥١ ، وانظر د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٤١ .

(٣) كروتشة : المجمل في فلسفة الفن ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٤) المرجع السابق ص ٩٢ .

(٥) المجمل ص ٩٢ ، انظر د. محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٢٩ .

فالفن إذن عند كروتشة ذو عنصرين: أولهما ذلك الحدس أو التعبير، والثاني هي تلك العناصر السابقة أو اللاحقة، أو كما قال برادلي «الغايات البعيدة* وهو يعطي أهمية كبرى لهذه السوابق أو اللواحق، ويعرب عن أهميتها في الفن مع احتراز مهم، وهو أن توضع في مكانها بالنسبة للعمل الفني، وإلا لفسد العمل برمته. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تكون هذه المضامين أو هذه المفاهيم. أو هذه الموضوعات ـ أيا كان نوعها أو شأنها ـ أيةَ قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني، الذي يعد أولاً وقبل كل شيء حدساً تعبيرياً مستقلاً عن شتى الاعتبارات العملية والأخلاقية والسياسية والدينية، وأن أهمية المضامين تنحصر في التعبير عنها، ووضعها في شكلها الجمالي، ولا قيمة لها فيما وراء ذلك. وجل الاهتمام ينصب على: كيف استطاع الشاعر أو الأديب أو الفنان أن يحول هذا الموضوع الخارجي إلى عمل فني[1].

على أنه يجب علينا ألا نفهم أن كروتشة يعد المضمون فضلة. فهو يعتده نقطة البدء الضرورية للتعبير، ولكن ليس هناك فاصل بين خصائص المضمون (العاطفة) وخصائص التعبير[2]. فالحق أن الروح الفنية لا ترى الصورة على حدة، ولا تستشعر العاطفة على حدة، بل هي تمزج الاثنتين في وحدة فنية متسقة هي ما نسميه، باسم العمل الفني، وهنا يستوى أن يقال أن الفن مضمون، أو أن الفن صورة، ما دام «العمل الفني» إنما يعني أن المضمون قد اتخذ صورة وأن الصورة قد امتلأت بالمضمون. ومعنى هذا أنه لا بد للعاطفة ـ في العمل الفني ـ من أن تتخذ طابع الصورة، كما أنه لا بد للصورة من أن تتسم بصبغة العاطفة «[3]. إذن فكروتشة يقدم نظرية في الفن لا تفرق بين الشكل والمضمون، فالعمل الفني لديه متماسك بشكل ملحوظ تماسكاً

(*) سبق أن ذكرنا ذلك: أنظر ص من البحث.

(1) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٥٩، وانظر د. العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ٢٩، ٣٠ وأنظر د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٧٥.

(2) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٢٧٤، ٢٧٥.

(3) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٥٠، ٥١.

جيداً، وهو يرى الفن مسألة عقلية صرفة ليست هي المتعة ولا الأخلاق ولا العلم ولا الفلسفة. بل هي جماع كل هذا في تماسك عجيب. ويوحد كروتشة بين المبدع والعمل والقارىء، ويرى أن النقد لا يستطيع إلا أن يقدم شيئاً قليلاً، لا يزيد على عن أن يزيح العقبات من أمام هذا التوحد، وأن يبدي رأياً فيما إذا كان العمل شعراً أو غير شعر[1].

ونصل إلى نقطة مهمة وهي «علاقة الفن بالأخلاق»[2] كما يحددها كروتشة فنراه يرفض على أساس تعريفه للفن بأنه حدس ـ أن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي، أي على أنه ذلك النوع من التأثير العملي الذي هو على اتصاله بالمنفعة واللذة والألم، ليس منفعياً، ولا لذياً بصورة مباشرة، وإنما يحلق في أمن روحي أسمى وأرفع. ويرى أنه ما دام الحدس فعلاً نظرياً ـ فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي، حتى لقد لوحظ من قديم الزمان أن الفن ليس ناشئاً عن الإرادة، فإن كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان، ومتى كان الفن غير ناشىء عن الإرادة فهو في حل كذلك من كل تمييز أخلاقي، لا لأنه وهب ميزة التحلل، بل لمجرد أنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقي عليه. فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ولكن الصورة نفسها، من حيث هي صورة لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية»[3].

ولكي تتضح لنا مرامي كروتشة علينا أن ندرك أنه يرى أن النشاط الروحي صورتان: علم وعمل، وله مراتب أربع، أما العلم فيقصد به المعرفة البشرية بوجه عام، وهي إما معرفة حدسية، وإما معرفة منطقية. والعمل إما أن يكون نشاطاً اقتصادياً يهدف إلى غايات فردية، وإما أن يكون نشاطاً أخلاقياً يهدف إلى غايات كلية. ومراتب النشاط الروحي الأربع تتقاسمها

---

(١) رينيه ويليك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين في (مقالات النقد الأدبي) ترجمة د. إبراهيم حمادة ص ١٦٤.

(٢) انظر د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ١٨٨، ١٩٢، ١٩٧.

(٣) كروتشة: المجمل في فلسفة الفن ص ٣٠.

صورتاه، فيختص العمل بقسميه: النشاط الاقتصادي والنشاط الأخلاقي بالمنفعة والخير على التوالي أيضاً، وينشأ كل من علم الجمال، وعلم المنطق، وعلم الإقتصاد، وعلم الأخلاق[1].

وعلم الجمال مناط اهتمامنا، وهوعلم وصفي (لا معياري) لأنه يمدنا بتحليل سيكولوجي للوظيفة الأولى من وظائف الروح البشري، ألا وهي وظيفة الحدس[2]. فكروتشة بهذا يرى أن الفن ناشيء عن اللاإرادة، أما الأخلاق فهي لا تنشأ إلا عن الإرادة. فبالضرورة إذن فيما يعتقد ـ أن يتحلل الفن من كل تمييز أخلاقي لأنهما غير نابعين من مصدر واحد. ثم نراه يعبر عن الفن بوصفه صورة، ويذكر أن هذه الصورة تعبر عن إنفعال قد تتوافق وتحمد من الناحية الأخلاقية، وقد تذم وترفض من قبلها. أما الصورة نفسها ـ من حيث هي صورة لا فيما تعبر عنه ـ فلا يشملها هذا الذم الأخلاقي. ويشبه كروتشة الصورة وعدم خضوعها للحكم الأخلاقي بالمثلث أو المربع في شكله المجرد الذي لا يمكن الحكم عليه بأنه أخلاقي أو مناف للأخلاق[3].

وإذا نحن وافقنا كروتشة على تحرر الصورة الفنية المحضة من أي تمييز أخلاقي مثلها مثل المثلث أو المربع، فلسنا بمستطيعين هذه الموافقة عندما يعمم حكمه ويدخل العمل الفني برمته في هذا الحكم: يقول: إن المذهب الأخلاقي يرى أن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير، ويبث فيهم كره الشر، ويصلح من عاداتهم، ويقوم أخلاقهم، . . . «ويذكر: «أن هذه الأمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك»[4].

فالمقارنة هنا ـ كما نظن ـ غير عادلة، إذ إنَّ الفن يستطيع أن يقوم بكل هذا، ليس شرطاً أن يكون ذلك عن طريق التصريح، وإنما يمكنه أن يوحي بطريق غير مباشر بفساد الشر، وصلاح الأخلاق، فأين الهندسة من ذلك!!

---

(1) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٤٢.

(2) المرجع السابق.

(3) المجمل ص ٣١، ٣٢.

(4) المجمل ص ٣١، ٣٢.

ويذكر د. زكريا إبراهيم أن كروتشة حينما نادى بفصل الفن عن كل من العلم والمنفعة والأخلاق، فإنه لم يكن يرمي من وراء ذلك إلا إلى الكشف عن السمات النوعية المميزة للحقيقة الجمالية، بوصفها واقعة متمايزة لا تندرج تحت العلم أو الاقتصاد أو الأخلاق[1]، ولعل هذا التمايز الذي اعتده كروتشة يستطيع أن يحل الكثير من المتناقضات التي تبدو قلقة في مواضعها. وكروتشة لا يجحد الأخلاق ولا التاريخ ولا اللذة ولا أي شيء عدا ذلك، ولكنه يخشى على الصورة من محاولات البعض لفرض ما عداها من أخلاق وتاريخ و... الخ بصورة مباشرة ـ على التجربة الفنية التي هي تعبيرية حدسية قبل كل شيء ولهذا نفى صلة التوحيد المباشر بين الفن والأخلاق[2].

أقول إن بعض أقوال كروتشه تحمل ـ كما اعتقد ـ في ظاهرها بعض التناقض، وقد حاولنا أن نوضح بعضه، ونرده إلى ما علمناه من فلسفة كروتشة وبقيت بعض الأشياء حائرة قلقة.

يقول كروتشة: «لئن كان الفن خارجاً عن سلطان الأخلاق، فإن الفنان من حيث هو إنسان ـ ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق، إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان، وينبغي له أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة، وأن يمارسه كواجب مقدس»[3].

ويذكر: «وسرعان ما نحس كذلك أن الفن بدون أخلاق ـ الفن الذي يختلس لدى أدباء الانحطاط إسم «الجمال المحض» ويحرقون أمامه البخور لا يلبث نظراً لفقدان الأخلاق في الحياة التي ينشأ فيها الفن وتحيط بالفن، أن يتجلل العنصر الفني فيه، فإذا به نزوات وترف وشعوذة، إذ لا يكون الفنان في هذه الحالة هو الذي يخدم الفن، بل يكون الفن خادماً سيئاً لحاجات الفنان الجزئية التافهة»[4].

(١) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٦١.
(٢) المجمل ص ٩١، ٩٢، ٩٦.
(٣) المجمل ص ٣٢، ٣٣.
(٤) المرجع السابق ص ٩٨.

ويذكر في موضع ثالث: «فالفنان لا يمكن أن يوصم من الناحية الأخلاقية بأنه مذنب، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطىء، حتى لو كانت مادة فنه أخلاقاً منحطة أو فلسفة منحطة، فهو كفنان، لا يعمل، ولا يفكر وإنما يفرض ويصور ويغني، أي يعبر»[1].

ونبدأ كلامنا فنقول إن كروتشة قد أراد للفنان أن يكون نقطة التقاء بين الفن (المتحرر من جميع قيود الأخلاق لأنه كيان مستقل عنها) وبين الأخلاق وما تحضّ عليه من مثل إنسانية ونبل وصلاح. فإذا استطاع الفنان أن يشعر بإنسانيته وبأنه ـ بوصفه إنساناً ـ واقع تحت تأثير الأخلاق، فإنه لا شك سيعبر فنه الكثير من تلك المثل العليا، وسيقدم من خلال تجربته الفنية التعبيرية رسالة إنسانية مقدسة. أما إن لم يستطع الفنان استشعار هذه القوة الخلقية في نفسه الإنسانية، وأنتج لنا فناً منحطاً أخلاقياً، فليس لأحد أن يحاسبه باسم الأخلاق لأنه اكتفى بأن يجيد فنه ونحن نحاسبه هنا فنياً فقط. أما الآخر (الفنان الإنسان) فقد أنتج لنا فناً وزيادة. ويؤكد د. غنيمي هلال ذلك فيرى أن مقومات الشعر هي السمو الفني وإذا تساوت قطعتان في هذا السمو الفني، وكانت إحداهما وصفاً صادقاً لتجربة حيوانية مسفة، والأخرى لتجربة إنسانية عالية فلا شك أن للثانية فضلاً على الأولى»[2].

ويرى كروتشة في النص الثاني أن الفن الذي ينتجه الأدباء المنحطون لا يلبث أن تتحلل عناصره الفنية لفقدان الأخلاق في حياته، وكأنه يقصد أن الأخلاق هي الروح التي تحمي حياة التجربة الفنية وتمنع عنها التحلل وهذا مخالف لما سبق أن بينه في أكثر من موضع، كذلك فإننا نرى ـ عكس ما ذهب إليه كروتشة ـ أن هذا الفن المنحط أخلاقياً الراقي فنياً لا يمكن أن يتحلل عنصره الفني لهذا السبب، أي لانعدام الأخلاق. بل على العكس فإن جمال الفن فيه وكيفية امتلاك الفنان لناصية التعبير في فنه هذا، هو الذي يحفظ له الحياة، بل الخلود. ولنضرب مثالاً بأبي نواس فهو شاعر فاجر يمتلك كل

(١) المرجع السابق ص ٩٢، ٩٣.

(٢) د. غنيمي هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٤٥٦.

أدوات الفن، وعلى قدرة فائقة في إجادة التعبير وإبداع الصورة، وهو في الوقت ذاته لم يستطع أن يخضع نفسه «إنسانياً» لتيار الأخلاق في مجتمعه وبيئته، فاكتفى أن يعبر بفنية رائعة عما يستشعره في ذات نفسه. فأخرج لنا فناً متألقاً في تعبيراته وصوره، وبرغم سقوطه أخلاقياً، وبرغم محاولات غير قليلة لوأد شعره ودثر معانيه الفاحشة إلا أن روعة الفن في هذا الشعر قد ضمن له الخلود. وأخيراً فإننا إذا حكمنا على أبي نواس باسم الأخلاق، فلا شك في أننا سنلقيه من حالق، ولكن إذا حكمنا عليه باسم الفن وحده فلا نستطيع إلا أن نعليه مكاناً مرموقاً.

وبعد: فقد رأينا في هؤلاء النقاد الثلاثة ميلاً واضحاً إلى الاعتدال والبعد عن الفريقين الأولين، وقد مال كل منهما إلى جهة، فاتضح مدى التطرف في رأي كل منهما... أما الفريق الثالث فوقف وقفة متأنية راعى فيها الفن من حيث هو نشاط روحي إنساني. وهم على أن ثمة صورة يجب أن تراعى أولاً، ثم إن هناك مضموناً يلوح من خلفها، وصحيح أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنية[1]، وإلى هذا الرأي مال العديد من النقاد ـ مع نقادنا هؤلاء ـ فرأى جراهام هو: أنه إذا طورت النظريات الشكلية بمعزل عن الاعتبارات الأخرى، فإنها ترد الأدب إلى شيء غير ذي معنى.

وإذا طورت النظريات الخلقية بمعزل عن الاعتبارات الأخرى فإنها لا تصبح نظريات أدبية، بل تضحى إسهامات لحفظ صحة المجتمع. ولذلك فمن الخطأ أن نفعل ما فعل غالباً أي أن نعتبر النظريات الخلقية والشكلية على طرفي نقيض[2].

---

(١) كروتشة المجمل في فلسفة الفن ص ٥٥.

(٢) جراهام هو: مقالة في النقد ص ٢٠، وانظر د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٩٣، وانظر د. محمد النويهي: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٦٢، ٦٣، وهو

ويذكر د. مصطفى ناصف: «أن لا أحد يذكر أن الشعر قد يعتمد على أفكار ومثل اجتماعية وأخلاقية. ولكن الناقد الحديث مولع بالإشارة إلى تحويل هذه المواد وتمثلها بطريقة خاصة بحيث لا تطفو على سطح القصيدة. لا بد إذن ـ كما يقول إليوت ـ من قدر واف من التناسق بين انفعالات الفنان العميقة وهذه الأفكار العميقة التي يستخدمها. إن الشعراء يختلفون، فمنهم من يسخر المذاهب الشخصية، ومنهم من يسخر شخصيته للمذاهب، وقليلون هم الذين يستطيعون هذا التوازن، فلا هو يمزق شخصيته بمطالب التكيف مع المذهب ولا هو يشوه روعة بعض الأفكار بأن يجعلها شخصية. ومغزى ذلك أن النقاد الجدد لا يفصلون بين الشعر وسائر القيم، ولكنهم يؤكدون ـ فحسب ـ أن القصيدة قيمة بادية الاستقلال. وبعبارة ثانية يمتص الشعر النشاط البشري ولكنه يصل بعد ذلك إلى شيء ليس هو واحداً من ألوان النشاط المعروفة. تذوب الأخلاق والسياسة والفلسفة والاقتصاد، والسيكولوجيا أيضاً فيما نسميه الشعر[1]. ويرى ستيفن سبندر إنَّ أية محاولة ترمي إلى جعل الشعر يخدم قضية ما من المحتمل أن تؤدي إلى سلب الشعر حريته التي لا يستطيع بدونها أن يصل إلى الحقيقة المضطلع بها ومن ثم يكون الفشل نتيجة مؤكدة لمثل هذا الشعر، أيضاً الفشل مصير أولئك الذين يحاولون الكتابة في الموضوعات الشعرية البحتة، وفي الحقيقة «أن الشعر لا يستطيع أن ينتمي إلى أي حزب من الأحزاب إلا حزب الحياة»[2]. ومن ثم فعليه ألا يحصر نفسه في المقطوعات الشعرية المرصعة باللالىء، في كل سطر من سطورها، وإنما هو أيضاً مهتم بالموضوعات والأفكار التي يمكنه

= يضيف أيضا: إن هذه النظريات التى تفصل بين الفن والحياة بدرجة العزل لا تستطيع أن تطالعنا على المنزلة الحقيقية للفنون في حضارتنا البشرية، لأنها لا تدرك التأثير العميق البليغ الشامل الذى يكون لها في صوغ نفوسنا... بل له جانب اكثر خفاء وأكبر تعلغلا، وهو ذلك التأثير الذى لا يدركه القارىء نفسه، فهو ينشربه دون ان يدرى به، خيرا كان هذا أم شرا «المرجع نفسه ص ٦٤.

(١) د. مصطفى ناصف: مشكلة المعنى فى النقد الحديث ص ٥١، ٥٢.

(٢) ستيفن سبندر: الحياة والشاعر ص ١٥٩، ١٦٠.

نقلها دون أن يفقد فنه صبغته الفنية الشعرية[1]، إذن فمن حق الفن أن يكون أخلاقياً ينصح ويدعو إلى الحكمة والخير إذا استوجب موضوعه هذا الاتجاه الأخلاقي، ومن حقه أيضاً أن يصور الشهوات الدنيئة ليضرب على أوتار الغواية. المهم ألا يكون الأديب أسيراً لفكرة معينة، وألا يحاول أن يدرس نوعاً بعينه، ويقحمه إقحاماً على فنه سواء أكان هذا درساً في الأخلاق أو حديثاً في الخلاعة[2].

وأخيراً فمهمة الشاعر مهمة مزدوجة - كما يذهب إلى ذلك ستيفن سبندر إنها: الكشف عن سر الأكذوبة الرومانسية التي تحيا على تلك الأفكار النبيلة معزية بها نفسها عن تلك الظروف الكثيرة التي تزعم أنها قادرة على تغييرها، ثم إن مهمة الشاعر أيضاً في تأكيد الطبيعة الحقيقية للإمكانيات الإنسانية، وعليه إدراك رسالة الروح الإنسانية وهي تناضل من أجل الحياة من خلال تلك اللغة الثقيلة من المخترعات والنظم والانحطاط والاستبداد، التي انتشرت في العالم الحديث[3].

(1) الحياة والشاعر ص ١٧٨.

(2) حسيب الحلوى الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ص ١٣٩.

(3) ستيفن سبندر: الحياة والشاعر ص ٩٠، ١٥٦، ١٥٧.

الفصل الثاني

الأدب وقضية الالتزام

حينما نشرع في حديثنا عن قضية الإلتزام يحق لنا أن نبدأ محاولين تعريف الإلتزام، ووضع الحدود له، حتى لا تتشعب بنا الطرق. فالتزام الشاعر يعني وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن، في القضايا الوطنية والإنسانية، وفيما يعاني الآخرون من آلام، ويبنون من آمال[1]. وهو ـ كما حاول نورمان مالر تفسيره ـ نوع من التعاقد أو الارتباط بشيء خارج الذات، وهذا الشيء هو الآخر» أو «الغير» أياً كان، وبغض النظر عن أهميته[2]، وهو، عند «هيوماكدرياميد» شاعر اسكتلندا المعروف بآرائه الشيوعية، الالتزام السياسي والجهاد في سبيله وتسخير الأدب للدعوة له[3]. والالتزام أيضاً هو موقف يتخذه الأديب، وإعتقاد يدين به، ونظام يجاهد له، وبعبارة

(١) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٦.

(٢) د. لويس عوض: الإشتراكية والأدب ص ١٨٠،

(٣) المرجع السابق.

أوضح هو دعوة سياسية ينادي بها، أو مبدأ أخلاقي يتبناه، أو عقيدة دينية يتولى الدفاع عنها وتخترق شعره[1].

والالتزام الأخلاقي في الإسلام هو «العنصر الأساسي أو المحور الذي تدور حوله المشكلة الأخلاقية، وزوال فكرة الإلزام يقضي على جوهر الحكمة العقلية والعملية التي تهدف الأخلاق إلى تحقيقها. فإذا انعدم الإلزام انعدمت المسئولية، وإذا انعدمت المسئولية ضاع كل أمل في وضع الحق في نصابه، وإقامة أسس العدالة. وحينئذٍ تعم الفوضى ويسود الإضطراب، لا في عالم الواقع فحسب، بل من الناحية القانونية، ومن وجهة نظر المبدأ الأخلاقي ذاته، وإذا كانت الأخلاق تؤول في النهاية إلى مجموعة من القواعد، فكيف يتسنى للقاعدة أن تكون قاعدة بدون أن تلزم الأفراد بأتباعها؟»[2].

ولقد كثر الحديث عن فكرة الالتزام في الأدب العربي قديمه وحديثه، **وهل تحقق مذهب الالتزام في الشعر العربي؟ أو إنه كان متأبياً على كل قيد، رافضاً حدود أي التزام سوى الالتزام** بما يريده الشاعر لنفسه ولشعره؟ وحول **هذين الرأيين** دارت مناقشات بعضها ينتصر للرأي الأول والبعض الآخر للرأي الثاني، ولسنا نرى القضية بمثل هذه الحدة القاطعة، لأن المستعرض لتاريخ الأدب العربي، والمتعمق في آثار الشعر منذ الجاهلية حتى الآن يرى أن ثمة تداخلاً واضحاً في هذه القضية، وأن الشعراء والنقاد لم يلزموا إتجاهاً متحداً، بل منهم من اعتنق مبدأ الالتزام والتزم في شعره بخلق إسلامي سائد، أو عرف قبلي، أو مذهب سياسي، في حين تحرر بعضهم من أي من هذه الإلتزامات.

فقد ذكر د. ماهر فهمي أن العرب لم تعتنق مبدأ الالتزام بالعقيدة

---

(١) د. ماهر حسن فهمي «موقف الأديب بين الحرية والإلتزام» مقاله في حولية كلية الإنسانيات والعلوم الإجتماعية العدد الثالث ١٤٠١هـ ١٩٨١م.

(٢) د. السيد محمد بدوي: الأخلاق بين الفلسفة وعلم الإجتماع ص ٦٥.

الدينية، ومبادىء الأخلاق الإسلامية في أشعارها، وأنهم عرفوا في حياتهم مبدأ الفصل بين القول والفعل، فأتت أقوالهم (أشعارهم) مخالفة لحياتهم وفعالهم الدينية التي ولدت وترعرعت في حضن الإسلام[1]، وذهب إلى القول بأن الرسول ﷺ، قد وافق على هذا الفصل بين القول والفعل بدليل سماعه قصيدة حسان التي مطلعها «عفت ذات الأصابع فالجواء» وسكت عنها مثل قوله:

وَنَشْرَبُها فتتركُنا مُلوكاً وأُسداً ما يُنْهنُهنا اللقاءُ

وأن الرسول ﷺ كان يدرك أن ذلك تقليد فني ليس غير، مثل قول كعب بن زهير في قصيدة «بانت سعاد»:

هيفاء مقبلةٌ عجزاءُ مدبرةٌ لا يشتكي قِصرٌ منها ولا طُولُ[2]

ومهما يكن من أمر هذا الفهم عند أصحاب هذا الاتجاه الذين يرون هذا الفصل بين القول والفعل، وأن هذه الأشعار من قبيل المقدمة الفنية ليس غير، فإننا لا نستطيع أن نستوعب ولا أن نوافق على أن الرسول قد سمع هذه الأشعار الواضح خروجها على حدود الالتزام بتعاليم الإسلام، ثم سكت عنها لأنها تمثل تقليداً فنياً فحسب، لا يمكن أن يكون هذا هو موقف الرسول ﷺ، وإلا فعلينا أن نسأل أنفسنا إذن: إذا كان الأمر كذلك فما هي تلك الأشعار التي نهى عنها الإسلام ونهى عنها الرسول بطبيعة الحال؟ وإن قلنا إن هذه الأشعار تمثل تقليداً فنياً، أفلا يستطيع أي شاعر أن يذكر في شعره ـ كيف يريد ـ الخمر والغزل، ثم يدخلها تحت اسم التقليد الفني!!

فلا شك أن في الأمر شيئاً آخر غير هذا، ونميل إلى أن الرسول قد سمع قصيدة حسان وقصيدة كعب بدون هذه المقدمات، وأن صاحب القصيدة قد

---

(١) د. ماهر حسن فهمي: موقف الأديب بين الحرية والإلتزام ص١٣٥

(٢) المرجع السابق، وانظر مقالة د. هدارة: الشعر والنقد الأخلاقي ص٢٣٦، وانظر د. هدارة: دراسات في الشعر العربي ص٥٠، ٥١

كتب هذه المقدمة إما في الجاهلية كما ذهب إلى ذلك صاحب الاستيعاب[١]، أو بعد ذلك. المهم إن الرسول ما سمع هذه الأبيات وأجازها بوصفها تقليداً فنياً، كذلك قد يكون الرسول قد سمعها على أنها أبيات جاهلية، وكما قال ﷺ بأن الله قد رفع عن المسلمين آثام إنشاد الشعر الجاهلي[٢]. ويسير بنا الباحث حتى نصل إلى ابن عباس رضي الله عنه، وهو خير الأمة الإسلامية، وقد أعجب بعمر بن أبي ربيعة وبشعره، برغم بعده عن أي التزام أخلاقي أو عرفي أو سياسي، كذلك يعرض علينا موقف كل من أبي السائب المخزومي، وابن أبي عتيق، والسيدة سكينة، وجميع هؤلاء يستمعون إلى الشعر ويحكمون عليه سواء أكان جاهلياً أم إسلامياً، وقد حبذوا فيه مواضع الغزل، ورفعوا الشعراء بعضهم على بعض في هذا الغرض[٣].

على أننا إن لم نقبل القول بإستماع الرسول ﷺ لشعر الغزل الفاضح والخمر، فإننا نتلبث أمام إبن عباس رضي الله عنه، لأنه كان مضطراً إلى الإستشهاد بأشعار العرب، ومعظمها جاهلي، على غريب القرآن حين لم تكن المعجمات العربية قد ألفت، وهو أمر لم يكن منه بد.

وسيرا مع بقية النقاد نلحظ أن د. فهمي قد ذكر أن قدامة وابن سنان الخفاجي ثم القاضي الجرجاني، وأبا بكر الخوارزمي وأخيراً عبد القاهر، جميعهم قد أجمعوا على التحرر أو التحلل من أي التزام أخلاقي أو سياسي أو اجتماعى وأن لا التزام إلا بالقواعد الفنية، وبإجادة العمل الفني وإكسابه المظهر اللائق به[٤]. ورأيُ د. فهمي عن القاضي الجرجاني وعبد القاهر مدفوع بما قدمناه في الفصل الأول من الباب الأول عن الإسلام والشعر.

(١) ابن عبد البر: الإستيعاب في معرفة الأصحاب ص ١٢٦ جزء (١)

(٢) عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٢٢

(٣) د. ماهر حسن فهمي: موقف الأديب بين الحرية والإلتزام ص١٣٦، وانظر: د. عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١١٧ حتى ١٤٤

(٤) د. ماهر حسن: موقف الأديب بين الحرية والإلتزام ص ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، وراجع د. محمود الربيعي: في نقد الشعر ص ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨،

أما أصحاب الإتجاه الثاني ومنهم د. عبد الحكيم فيرى أن الأدب «تفق مع الأدب الأوربي في أن كلا منهما كان يهدف إلى تحقيق غايات عملية، وأن «النظرية النفعية» ظلت الطابع المميز للتراثين النقديين العربي والأوربي حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي حين بدت طلائع النهضة في الشرق العربي، وظهر المذهب الرومانتيكي في أوربا[1]. يقول د. حسان: فالشعر العربي في العصر الجاهلي تغنى بمثل أخلاقية عليا كان يدين بها المجتمع الجاهلي، وعلى أساسها افتخر الشاعر الجاهلي ومدح، وعلى أساسها أيضاً ذم وهجا. ومعنى هذا أن الشعر الجاهلي كانت له كذلك غاياته الخلقية، وأن ما في هذا الشعر من متعة فنية إنما كانت وسيلة لتعليم مثله الأخلاقية العليا»[2].

لعلنا نلحظ أن د. عبد الحكيم حسان أشار إلى أن الشعر العربي الجاهلي تغنى بمثل أخلاقية عليا كان يدين بها، وهذا ما فهمناه من نص كلامه، وعاد ليقول: «غير أن هذه الخلال التي سنها الشعر كانت ـ كما قلت ـ مثلاً عليا. والمثل العليا أفكار مجردة تحتذى ولكنها لا تتحقق في الخارج. وبعبارة أخرى فإن ما تغنى به الشعر الجاهلي من أخلاق لم يكن يمثل واقعاً متحققاً في المجتمع الجاهلي، وإنما كان يمثل قيماً أعجب بها الناس وطمحوا إلى تحقيقها، في حين لم يكن في وسعهم أن يتقيدوا في سلوكهم العملي بمتطلباتها إلا في نطاق محدود وعلى تفاوت فيما بينهم كل حسب طاقته وإستعداده[3].

أما شعراء العصر العباسي فقد وُجد منهم من حاول الخروج على القيم، وكسر قواعد الالتزام السائدة لا في سلوكهم فقط، بل في إبداعهم الشعري كذلك مثل بشار وأبي نواس والحسين بن الضحاك وغيرهم. . . ومع

---

(1) د. عبد الحكيم حسان: الأديب بين الحرية والإلتزام ص ١٢٠ مجلة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بمكة المكرمة ١٤٠٠ ـ ١٤٠١هـ العدد الخامس

(2) المرجع السابق

(3) د. عبد الحكيم حسان: الأديب بين الحرية والإلتزام ص ١١٨، ١١٩

ذلك ظلت النظرية الشعرية العربية قائمة على أصولها متخذة من تعليم الأخلاق غاية نهائية للشعر[1]، هذا بالنسبة للشعر، أما النقد فقد حاول ابن قتيبة **إرسال نظرية الغاية** الخلقية والمنفعة للشعر، كذلك فعل الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، **وقام بمحاولة جادة لوضع أسس نظرية في النثر تهدف إلى أن يكون للبيان غاية عملية هي: إقناع السامع في الخطابة، والانتصار على الخصوم في الجدل**[2].

ولعلنا نلحظ أن د. عبد الحكيم حسان قد مال إلى شيء غير قليل من المبالغة والتعميم، فهل كان الشعر حقاً يتمثل في نظرية شعرية متسقة البيان واضحة المعالم؟! وهل كانت آراء ابن قتيبة تمثل نظرية تعمل على إرساء قواعد الغاية الخلقية في الشعر؟

الالتزام عند الماركسيين:

احتلت قضية الالتزام مكاناً بارزاً عند الماركسيين أصحاب المدرسة الواقعية الإشتراكية، وقد حاولوا التوفيق بين الاهتمام بالقضايا الإجتماعية والسياسية والإلتزام بها، وبين الإهتمام بمقتضيات العمل الفني، أي على حد قول الدكتور لويس عوض، التوفيق بين وظيفة الأدب الهادف ومقتضيات الفن والجمال[3]. ويذكر د. لويس عوض أن الناقد البرولتياري الثوري لا يهدف إلى النقص من قيمة الصنعة الأدبية، وإنما كل ما يذهب إليه هو أن الصنعة الأدبية وحدها غير كافية، وأن الصنعة الأدبية ينبغي أن تستخدم لخلق أشياء ذات معنى ثوري... والمعاني الثورية المجردة من الصنعة الفنية تشكل عند الناقد الجذري وصفاً فاشلاً لا يقل فشلاً عن وضع الصنعة الأدبية

---

(١) المرجع السابق ص ١١٩

(٢) المرجع السابق ص ١٢٠

* ظهرت دعوة التزام الشاعر في فرنسا بتأثير الواقعية الإجتماعية الجديدة حوالى عام ١٩٣٥ وكانت في تفاصيلها صدى مباشر لآراء ميا كوفسكى الذي دعا إلى أن الشرط الأساسى لنتاج الشاعر هو ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر في حلها. د. د. غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٧، ٤٥٨

المجردة من الهدف الثوري. وإذا كان الأدب البروليتاري قد فشل في كثير من وجوهه في أمريكا فما ذلك إلا لأنه أدب «بروباجندا»، بل لأن خصائص الصنعة الفنية تنقصه. . . فإذا ما أوتينا الصنعة الفنية، فهدفنا يجب أن يكون: كيف نجعل من الفن خادماً ووسيلة للكفاح، لا أن نجعل من الإنسان خادماً للفن[1].

إذن فالنقد البروليتاري الحق يعتني بالصنعة الفنية كما يهتم بموضوعات الفن، ولكن هذه الرغبة في تحقيق التكامل للعمل الفني لم تستمر، ولم تتحقق في كل الأعمال الفنية، إذ أنهم برغم محاولاتهم وإعلانهم لضرورة هذا التوفيق، لم يتمكنوا عند التطبيق العملي من ذلك، وانتصر معظمهم للمضمون على الشكل الفني، ورفعوا لواء الالتزام بقضايا حزبهم، وغضوا الطرف عن الذوق الفني، أو لم يلقوا إليه بالاً، فتحولت آدابهم إلى مجرد أبواق تردد ما يريده الحزب، وغرق الأدب في هوة التفاؤل الساذج والحبكة المتكررة، حتى أعلن «أدين فسيفولد بير هولد» المنتج المسرحي التجريبي «أن هذا الشيء التافه العقيم المسمى بالواقعية الإشتراكية لا علاقة له بالفن» فرمى بالانحطاط لأنه أعلن ذلك جهاراً بل اعتقل في اليوم التالي لهذا الإعلان، وسرعان ما مات، واغتيلت زوجته[2].

وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على مدى خطورة معنى «الالتزام» عندهؤلاء الماركسيين، وإلزامهم أنفسهم وغيرهم بالحزب ومبادئه، وعدم السماح لأي فنان سواء أكان كاتباً أم شاعراً أم مسرحياً أم. . . الخ بالخروج لحظة والحدة عن الأغراض الموكل بها. وجدير بالذكر أن الواقعية الإشتراكية تري وجوب التزام الشاعر، شأنه في ذلك شأن الناثر، فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل، والشاعر يفكر، وإن كان تفكيره في شكل

---

(١) د. لويس عوض: الإشتراكية والفن ص ٤٥

(٢) المرجع السابق.

(٣) تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي «تقديم وترجمة د. جابر عصفور ص ٣٢ مجلة «فصول» المجلد الخامس، العدد الثالث يونيو ١٩٨٥.

صور ، وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها[1] .

وقد اتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفي عام ١٩٢٨ قراراً مؤداه أن الأدب لا بد أن يعمل في خدمة مصالح الحزب . وأرسل الحزب الكُتّاب لزيارة مواقع التشييد والبناء ليكتبوا روايات تمجد إدارة الآلات . ووصل ذلك كله إلى ذروته في مؤتمر الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ ، عندما تبنى المؤتمرون رسمياً نظرية «الواقعية الإشتراكية التي صاغها ستالين وجوركي صياغة غير متقنة ، وأعلنها سفاح الثقافة «الستاليني جدانوف» ، وقد أكدت هذه النظرية أن واجب الكاتب هو تقديم تصوير تاريخي أمين ملموس للواقع في تطوره الثوري ، مع إبراز مشكلة التحول الأيديولوجي ، وتعليم العمال كيفية تشرب روح الاشتراكية ، وكان على الأدب أن يبدو منحازاً «ذا عقلية حزبية» متفائلاً وبطولياً ، كما كان عليه أن يكون مشرباً بـ «رومانسية ثورية» تصور الأبطال السوفيت وترهص بالمستقبل»[2] .

وواضح من النص السابق كثرة تكرار كلمة «يجب» يجب على الكتّاب أن يلتزموا بكذا وكذا ، ويجب عليهم زيارة المصانع ، ويجب عليهم تمجيد ما يرون من قوة الآلة وسيطرة الطبقة العمالية ، وكأنهم آلة ترصد شتّى الظواهر ، فهل هذا التزام أم إلزام؟ وثمة فرق خطير بينهما ، فالأول ينتج أدباً لا يقل في جودته وإنسانيته وخلوده عن غيره من الآداب غير الملتزمة ، أما الآخر فلن يخرج عن مجرد كونه شعارات جوفاء مقضى عليها بالزوال بانتهاء الفترة التي أثرت في وجودها[3] . وعلينا أن ندرك دائماً أن الالتزام في حقيقة أمره يعني اختياراً حراً ، والتزام الأديب ينبع من أعماق نفسه ، كما يقول توفيق الحكيم ، فإن لم ينبع الالتزام من قلبه وعقيدته فلا يجب أن تلزمه به أية قوة في الوجود ، والأديب يلتزم وهو لا يشعر بأنه ملتزم ، مثله مثل حمام زاجل ينقل رسالة وهو حر طائر ، لا يشعر بقيد في ساقه ، فإذا شعر الفنان لحظة واحدة أنه

---

(١) د . غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٦ .

(٢) انظر د . جابر عصفور : الماركسية والنقد الأدبي ص ط؟ مجلة فصول

(٣) د . حلمي مرزوق : قضايا الأمة العربية ص ٨٢ .

يؤدي بفنه ضريبة عليه أن يؤديها وجوباً فإن الذي سينتجه لن يكون فناً . . . فإذا لم يشعر بأن الالتزام واجب ، وإنما هو شيء طبيعي ـ شيء لو أرغمته على ألا يؤديه لعصاك وأداه ، لأنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته ، فإن الذي سينتجه مع الالتزام سيكون هو الفن[1] .

ويجدر بنا أن نتحدث عن الالتزام لدى كل من لينين وماركس وإنجلز اساصين الماركسية وواضعي أسسها النظرية ، وأن نبين الاتفاق والاختلاف القائم بينهم في هذه القضية التي اعتدوها جميعاً أصلاً هاماً في الأدب الإشتراكي .

لينين والالتزام :

كانت اهتمامات لينين الأدبية ذات طبيعة محافظة تقتصر في مجملها على الإعجاب بالواقعية وتنفر من التجارب المستقبلية أو التعبيرية . ولم تكن ثقافة البروليتاريا ـ عنده ـ تقوم على رفض الماضي . بل على المعرفة بالثقافة السابقة ، فألح على ضرورة العناية بكل جوانب الثقافة القيمة التي خلفتها الرأسمالية[2] . وليس يعنى اهتمامه بنماذج الثقافة السابقة أنه حاد عن اتجاه حزبه الإشتراكي ، فقد دعا إلى أدب حزبي طبقي بشكل واضح ، يقول : يجب على الأدب أن يكون ترساً ولولباً في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة ، وذهب إلى أن الحياد مستحيل في الكتابة ، لأن حرية الكاتب البرجوازي ليست سوى اعتماد مقنع على حقيبة النقود . . . فليسقط الأدباء اللاحزبيون» وأكد أن ما يحتاج إليه الحزب هو «أدب متنوع رحب ، متعدد الأشكال ، يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة»[3] .

ماركس والالتزام :

يختلف ماركس في نظرته للواقعية الاشتراكية ، والالتزام عن غيره ممن

---

(١) توفيق الحكيم : فن الأدب ص ٣١٢ ، ٣١٣ .

(٢) د. جابر عصفور : الماركسية والنقد الأدبي مجلة فصول ص ٣٣ .

(٣) المرجع السابق .

صاغوا مقولة الأدب بوصفه انعكاساً نمطياً للمجتمع، أمثال بلينكس وبليخا نوف، فرأى ماركس أن على الكاتب ألا ينظر إلى عمله بوصفه وسيلة إلى غاية، فعمله غاية في ذاته. ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الأخرين إلى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لودعت الحاجة[1]. ومما لا شك فيه أن ماركس قد اهتم اهتماماً كبيراً بقيمة العمل الفني من حيث فنيته، كما اهتم ببقية أغراضه الأخرى، وركز كثيراً على أن الفن غاية في ذاته برغم التزامه وبرغم تعدد أهدافه، وقد كتب في «نظريات فائض القيمة سنة ١٩٠٥ - ١٩١٠» يقول: إن مليتون أنتج الفردوس المفقود للسبب نفسه الذي انتجت به دودة القز الحرير، أي أنه مارس نشاطاً مرتبطاً بطبيعته[2].

إذن فماركس إلى جانب اهتمامه بالأدب الهادف وتمسكه بالتزام الأديب إلا أنه يتميز بإهتمامه بطبيعة الأدب بوصفه فناً قبل كل شيء، وهذا شيء يحمد له.

إنجلز والالتزام:

أما أنجلز فموقفه من قضية الالتزام يبدو واضحاً في خطابين شهيرين، كتبهما إلى كاتبين للرواية، يقول في الخطاب الذي كتبه إلى نينا كاوتسكي، التي أرسلت إليه رواية فاترة ساذجة - إنه لا ينفر بالقطع من أي رواية ذات ميل سياسي، ولكن من الخطأ أن ينحاز المؤلف بشكل مباشر، فالميول السياسية يجب أن تنبع تلقائياً من المواقف الدرامية فبهذه الطريقة غير المباشرة وحدها يمكن للرواية الثورية أن تؤثر تأثيراً فعالاً في الوعي البرجوازي لمن يقرؤها[3].

فواضح أن انجلز أيضاً لا يرضى عن تدخل العناصر غير الفنية في العمل

(١) د. جابر عصفور: الماركسية والنقد الأدبي ص ٣٤ مجلة فصول.
(٢) المرجع السابق.
(٣) المرجع السابق.

الفني بصورة مباشرة تشوه جمال العمل الفني وتحوله إلى مجرد مقالة سياسية ، ويرى أن على الكاتب أن ينشد هدفه السياسي أو غير السياسي ، دون أن يفسد عمله الفني ، بأن يتخلل هذا الهدف العمل الفني بصورة تلقائية .

الالتزام عند الوجوديين :

تقترن الوجودية في أذهان أكثر الناس باسم الفيلسوف الفرنسي ، والكاتب القصصي والمسرحي ، والناقد الأدبي سارتر، وعلة هذا الذيوع أنه أديب وناقد ممتاز، وأنه اشترك في الشئون العملية السياسية ، فأضحى اسمه يتردد كثيراً ، وبمناسبات متنوعة[1] .

ويذكر توفيق الحكيم أن الأدب الملتزم في البلاد الديمقراطية لا يعدو اليوم أن يكون في صورة مذاهب شخصية ، لأمثال «سارتر» وكامو في فرنسا ، وأضرابهما في البلاد الأخرى! مذاهب أدبية ينشئها ، أو يروج لها أفراد من الأدباء ، يلزمون أنفسهم بمبادئها فيما يكتبون وينتجون[2] .

فالالتزام إذن في فرنسا ، وغيرها من هذه البلدان التي لا تعتنق الماركسية ، ولا تلزم نفسها بالاشتراكية الجامدة التي تدين لها البلاد الشيوعية ، ينبع من الحرية ، ورغبة الفرد والأديب في هذا الالتزام النابع من ذات نفسه ، لا يفرضه عليه حزب ، ولا تمليه عليه جماعة من الجماعات الحاكمة ، تلك التي تحكم أمورها وأمور شعبها بسياسة الحديد والنار.

وبمقارنة الوجودية بالمذهب المادي الماركسي يرى سارتر: أن الوجودية هي النظرة الوحيدة التي تعطي الإنسان الكرامة ، لأنها لا تجعل منه وسيلة أو موضوعاً ، بينما المادية مثلاً تعامل الإنسان على أنه مجموعة من الاستجابات المعينة ، لا يميزها شيء من مجموع الصفات والظواهر التي تميز المنضدة أو الكرسي أو الحجر[3] .

---

(١) د. عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ص ٢١٤.

(٢) توفيق الحكيم: فن الأدب ص ٣١٠.

(٣) دكتور عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ص ٢١٧.

ومهما يكن من أمر هذه «الوجودية» وما يراه أحد زعمائها فيها، وعلى الرغم من وجود الكثير من التحفظات على ما جاء به من آراء، إلا أنه يحق لنا أن نقول أن الالتزام عند سارتر ليس دافعه الدولة، بل شخصه وحياته، ولقد سئل عن مبدأ اعتناقه مذهب الأدب الملتزم، وهل هو ناشىء عن تجربة الحرب الأخيرة؟.. فقال: «نعم، إن الأحداث الاجتماعية هي التي تأتي باحثة عنا، ولكن التجربة الحاسمة كانت في أيام الأسر - بين الأسلاك الشائكة يستيقظ الضمير متسائلاً عن حقيقة الحرية...»[1]

ويظل سارتر يؤمن باستقلال الأدب عن كلا المعسكرين، لئلا يفقد استقلاله، فيتردى في هوة الدعاية، ويصبح - كما يقول د. غنيمي - أداة عداء إنساني. وسارتر من النقاد العالميين القلائل الذين يربطون بين الأدب في جهده الإيجابي والتيارات السياسية من حيث توجيه الأدب لها في صورة وعي جماهيري بناء، وينعي الديكتاتورية الحزبية، كما يأبى الانخراط في سلك البرجوازيين بوصفهم طبقة منحلة، ويصف قضية الضمير اليائس الفردي كما يسهم في توجيه صراع الطبقات توجيهاً اشتراكياً، وينفر من أن يشايع حزباً أو حكومة على نحو ما يكون التابع والمتبوع[2].

وقد يبدو غريباً لأول وهلة أن يرفع سارتر شعاري الحرية والالتزام جنباً إلى جنب فالالتزام، كما يفهمه المتعجل، أو البعض ممن يشايعون الماركسية، شيء يخالف الحرية، ولا يتفق معها، إلا أن سارتر يعنى بالالتزام شيئاً آخر. فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها - إن طوعاً - وإن كرهاً - فأنت ملتزم[3].

فالالتزام ليس قيداً من القيود، وإنما - على حد تعبير سارتر - طريق من طرق الحرية.

---

(١) توفيق الحكيم: فن الأدب ص ٣١٠.

(٢) د. غنيمى هلال: النقد التطبيقى والمقارن ص ٨٩.

(٣) جان بول سارتر: ما الأدب ص ٦٨.

متى يكون الكاتب ملتزماً؟

يقول سارتر: وإنما أسمى الكاتب ملتزماً حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جلاء، وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه مبحر. أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم، وإنما التزامه في وساطته. غير أن من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى، بل في أنه ـ على وجه التحديد ـ كاتب أيضاً. فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً، أو من أسرة من أسر الفلاحين، ولكنه كاتب يهودي، وكاتب تشيكوسلوفاكي، ومن أرومة ريفية، حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي لم أجد غير هذه العبارة «اليهودي إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودي، فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف[1].

فالكاتب الملتزم إذن عند سارتر هو ذاك الذي يستطيع أن يجمع شتات أمره، ويوحد رأيه، ويجمع عزمه، ويقنع نفسه حقاً وصدقاً بأنه مهتم بأمر كبير سيغير فيه شيئاً ما أو رأياً ما، أو موضوعاً ما، وكأنه مبحر، أي هو ذلك الكاتب الذي يستطيع أن يخرج أفكاره، بعد أن يتبناها ويؤمن به، من حيز الكمون داخل أعماق نفسه إلى حيز التفكير ثم العمل، بل ويكون واسطة بين هذا الموقف الذي يتبناه وبين الجمهور الذين سيتقبلون هذا العمل منه. وهم يعرفون وضعه في المجتمع لا بوصفه إنساناً فحسب، بل بوصفه كاتباً ذا اتجاه معين يوجه القراء عند إقدامهم على قراءة أعماله، وتقويمها.

ويرى سارتر أن الكاتب الالتزامي يدرك أن «الكلام عمل» ويعلم أن الكشف نوع من التغيير وأنه لا يستطاع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره. وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع، وللحالة الإنسانية دون تحيز فيها، فالإنسان هو المخلوق الذي لا

---

(١) سارتر: ما الادب ص ٨٠، ٨١.

يحتفظ موجود ما حياله بالحيدة، حتى الله، لأن الله، كما رآه بعض الصوفية ذو وضع خاص في علاقته بالإنسان. والإنسان كذلك هو المخلوق الذي لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها... حقاً قد يكون الكاتب «الالتزامي» خاملاً، بل قد يكونه عن وعي، ربما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح، فلا ينبغي أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله في توجيه انتاجه كما لو كان مقدراً له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة[1].

ويذكر سارتر أن ركن الالتزام هما: مسئولية التأثر وحريته معاً[2]، وسارتر يعني بهذا أن الإنسان حر وأصبح حراً بمعنى عدم خضوعه لأية قيمة متوارثة، ولكن هذه الحرية لا تُترك هكذا بدون زمام، وبدون هدف ولا غاية، لأنها في ذلك الوقت ستصبح شيئاً من العبث والفوضى، وإنما يترتب على هذه الحرية نتيجة خطيرة وصعبة، وهي المسئولية، وضرورة تحملها، ثم الالتزام بالفعل والقول... إذن فالأدب الوجودي أدب ملتزم - ركناه المسئولية والحرية - وهدفه الالتزام بموقف أخلاقي واجتماعي محدد، ليس مبعثه القهر أو التحكم، وإنما الحرية في اختياره والمسئولية التامة عنه[3]. فالأدب الالتزامي إذن هو الأدب المتحرر، ولكن ليس يعني تحرره أنه أدب تجرد، وإنما يعني أنه يختار مواقفه بحرية، وهذه المواقف غير عامة، ولا تتسم بسمات التجرد العام، بل هي محددة وتتجه إلى جماعة بعينها من الأحياء في عصر معين[4].

إعفاء الشاعر من الالتزام:

عندما تحدث سارتر عن إعفاء الشاعر من الالتزام ذكر الرسم والنحت والموسيقى. وبين أنها جميعاً خارج حيز الالتزام! لماذا؟ لإنها تتأبى

(١) سارتر: ما الأدب ص ٢٣، ٦٥، وانظر د. غنيمي هلال: النقد التطبيقي والمقارن ص ٧١.
(٢) سارتر: ما الأدب، مقدمة المترجم ص ٣.
(٣) د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه ص ١٥٧.
(٤) د. غنيمي هلال: النقد التطبيقي والمقارن ص ٧٨.

على التحديد، ويكتنفها روح الغموض[1] .

وقد عـدَّ سارتر الشعر من باب الرسم والنحت والموسيقى، وذكر أن الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية[2] .

وعلينا ألا نفهم أن سارتر يحظر على الشاعر الالتزام، وإنما هو يعفيه منه، لعلمه بأن مبعث القطعة الشعرية في كثير من الأحيان يكون الإنفعال أو العاطفة نفسها، وقد يكون مبعثها الغضب أو الحنق الاجتماعي أو الحفيظة السياسية، ولكن هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة إعتراف[3].

ويقول د. غنيمي هلال عن إعفاء سارتر للشاعر من الالتزام: الشاعر يستغرق في تجربته، ويراها من خلال وجدانه، ويستعمل لغة موسيقية إيحائية ليصور هذه التجربة تصويراً تصير به شيئاً من الأشياء، مثل لوحة الرسام. ولا يقصد الشاعر إلا تصورها على طريقته، فتظل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق. وهو حر في اختيارها كحريته في طريقة تصويرها ثم إنها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردي. ولغتها كثيفة، أي مقصودة لذاتها، لا تشف في يسر عما وراءها كما يكشف النثر. فلا يصح، إذن، أن يلتزم الشاعر بما يلتزم به الناثر على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية[4].

ولا نحب أن نمر بهذا الكلام متعجلين، ولا نستطيع أن نقبل هذا الرأي دون أن نبين بعض جوانبه، ونقارنها بما ذكره سارتر نفسه عن معنى الالتزام، وكونه حرية في الاختيار ثم مسئولية كاملة عما نختاره، وأن الإلزام الذي

---

(١) سارتر: ما الأدب ص ١١.

(٢) المرجع السابق ص ١٣.

(٣) المرجع السابق ص ١٢.

(٤) د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٨، ٤٥٩، وانظر د. غنيمي هلال التطبيقي المقارن ص ٧٢، وانظر د. ماهر حسن فهمي: موقف الأديب بين الحرية و ص ١٤٣.

يعنيه نابع من داخل الفنان ، وإنه جزء من نفسه وعقيدته وموقفه ، ومهما يحاول الإنفلات منه فلن يستطيع ، لأنه متغلغل داخل نفسه فإذا كان الشاعر مؤمناً بقضية من القضايا فكيف يستطيع أن يفلت من إسارها؟ إنه ـ كما نعتقد ـ لن يتخلى عنها ، وسيأتي شعره ـ بوصفه شعراً ـ معبراً عن هذه القضية لا شك ، وقد يختلف في أسلوب معالجته لها عما يفعله الناثر ، ولكن سيعالجها بشكل ما يتمشى مع طبيعة فنه الشعري . ونحن مع الدكتور زكريا إبراهيم على أن سارتر حين وضع النثر في جانب ، وشتى الفنون الأخرى من شعر وتصوير وموسيقى في جانب آخر اعتقد أن الالتزام وقفٌ على الكاتب وحده ، أو كأن في استطاعة باقي الفنون الأخرى أن تستقل عن كل غاية اجتماعية . والحق أن سارتر قد أراد أن يقول لنا إن الأدب في جوهره نفعى ، فليس بدعا أن يقترن بالالتزام والدعوة إلى الحرية ، في حين أن غيره من الفنون إنما هي أقرب إلى التخييل منها إلى التدبر العقلي ، فهي أدخل في باب العواطف والانفعالات منها إلى باب المعاني والدلالات ، وبالتالي فإنها ليست من الالتزام في شيء ولا شك أن سارتر كان متأثراً في فهمه هذا للشعر بالنزعة الرمزية في الشعر الفرنسي ، على نحو ما عبر عنها ـ بصفة خاصة الشاعر الفرنسي الكبير رامبو[1] .

ثم يستطرد زكريا إبراهيم بقوله : ولكن من المؤكد أنه لو اتجه المرء ببصره نحو شعراء من أمثال هيلدر رلن ، ونوفاليس ، وت . س . اليوت ، وغيرهم لوجد في الشعر من المعاني الذهنية والدلالات الميتافيزيقية ما قد يدفعه إلى التقليل من حدة تلك الهوة التي أقامها بين النثر والشعر[2] .

«والحق ان الفن ـ سواء أكان نثراً أم شعراً أم تصويراً أم نحتاً أم موسيقى أم غير ذلك ـ إنما هو في صميمه لغة رمزية تقوم على طائفة من الأشكال أو الرموز . فليس هناك موضع للقول بأن المصور يهدف إلى اللون في ذاته ، أو أن الموسيقار ـ يهدف إلى النغم في ذاته ، أو أن الشاعر يهدف إلى اللفظ في

(١) د . زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٥٣ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٥٣ ، ٢٥٤ .

ذاته ، وإنما لا بد من التسليم بأن ألوان «رنوار» تحمل دلالات ، وأن موسيقى «بتهوفن» تنطوي على معان ، وأن قصائد إليوت عامرة بالأفكار . ومهما كان أمر تلك التفرقة الحاسمة التي أقامها سارتر بين النثر من جهة ، وغيره من الفنون الأخرى من جهة أخرى ، فستظل الفنون جميعاً لغات رمزية تتنوع أساليبها ، وتتعدد أشكالها ، ولكنها تتفق جميعاً في كونها تعبر عن العمليات الدينامية لحياتنا الباطنية ، أي حقيقة الأشكال الخالصة ، لا الأشياء التجريبية - ومن هنا فإن لكل عمل فني بناء ذهنياً يكشف عن ضرب من ضروب « المعقولية » ، ألا وهي معقولية « الصور » أو الأشكال ، ولو أن سارتر فهم ما في الفن من لغة رمزية ، لما تورط في استعباد فنون كالشعر والتصوير والموسيقى من دائرة الالتزام ، بحجة أنها مجرد وسائل في خدمة المتعة الجمالية الخالصة ، دون أن تكون لها أدنى دلالة معنوية أو فكرية ! »[1]

ويرى كذلك د. غنيمي هلال أن الشاعر لا يمكن أن يحصر عمله في دائرة الذاتية ، لأن هذا لا يتمنى له إلا إذا غاب في شعوره عن كل شيء حوله ، وهو في هذه الحالة لا يستطيع التعبير الشعري ولا يتمكن من إثارة صوره الإيحائية ، لأن هذا التعبير الشعري التصويري ليس فراغاً ، وإنما يعتمد على الموضوعات التي تحيط به ، وهو ذو صبغة إنسانية عامة ، والشاعر في كل ذلك لا تنقطع صلته بالحياة والمجتمع . بل توحي تجربته باتخاذ موقف ذي أثر في دلالاته الاجتماعية . هذا الموقف قد يعبر عن آمال واسعة أو عن قلق وضيق[2] .

على أية حال وبعد هذه الوقفة بين النثر والشعر ودور كل منهما تجاه الالتزام ، يعود سارتر فيذكرنا بأن الشعر عماده اللغة ، وأن الشاعر لا يستخدم الألفاظ قدر خدمته لها ، وعلى الصعيد الآخر يذكر النثر ، ودور اللغة فيه ، ويحذر الكاتب من أن يصبح أدبه بمثابة الترتيل في الشعائر الدينية ، أو مثل

(١) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٥٤ .
(٢) د. غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٦١ .

الموسيقى والرقص، لا يشف عما وراءه، وليس إلا مقدمة لما قد يجيء بعده. ويحذر هؤلاء الأدباء من التشبيه بالشعراء، ويرى أن المتعة الفنية لا تصبح خالصة في النثر إلا إذا جاءت عن غير قصد وتعمد ظاهر. وإن على الكتاب أن يستخدموا ما شاءوا من صياغة ومن أسلوب، وإنه برغم أن بعض الموضوعات قد تحث على استخدام أنواع معينة من الأسلوب إلا أنها لا تفرضها فرضاً، فالمعنى، والمعنى قبل كل شيء هو بغية الكاتب، ومقصده، ثم يأتي بعده استخدام الأسلوب والصياغة. وقد يسيران معاً جنباً إلى جنب، ولكن حذار من أن يسبق الأسلوب الموضوع[1].

الأخلاق وقضية الالتزام:

يذكر د. زكريا إبراهيم. أنه لما كان الالتزام في رأي سارتر قائماً على حرية الأديب الذي يواجه نفسه أمام حرية القارىء، فليس بدعاً أن نجد لهذه القضية عند سارتر طابعاً أخلاقياً. والواقع أن في أعماق «الأمر الجمالي» إنما يكمن «أمر أخلاقي»[2] أي أن العمل الأدبي التزام بالدرجة الأولى كما يرى سارتر، وهو في حقيقة أصله نوع من الجمال، والجمال على صلة خفية بالأخلاق، فإذا قصدنا الأخلاق وطلبناها فإنما يكون هذا باسم الجمال فسارتر يرى ذلك حين يقول: إنه بالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر، نرى في أعماق فرائض الفن فرائض الخلق، إذ مجرد الجهد الذي يتكلفه الكاتب في كتابته اعتراف منه بحرية قرائه وشروع القارىء في تصفح الكتاب اعتراف منه، كذلك، بحرية كاتبه[3]

كذلك يرى سارتر أنه مهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس، فيجب أن تكون الكتابة التي يكتبها الأديب ذات مظهر كريم، وهذا المظهر، لا يعني به سارتر أن يكون خطباً ومواعظ، بل أن يبدو طبيعياً دون قصد أو عمد. ومهما

---

(١) سارتر: ما الادب ص ٢٥، ٢٦.

(٢) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٥١.

(٣) سارتر: ما الأدب ص ٦٦.

يكن من شأن الموضوع الذي يعالجه الكاتب، فإن عليه أن يضفى عليه هذه المسحة الكريمة ليشعر القارىء بأن الكتاب ليس مجرد تصوير لما هو كائن، بل هو هذه الرحمة المهداة، وهو هذا الخلاص من عالم الشقاء، والأمل بعد اليأس، وأن المساوىء مهما طال العهد بها فهي إلى زوال، ولا بد أن تمحي[1].

ولعل مسرحية الأيدي القذرة (الملوثة) لسارتر توضح لنا شيئاً من اتجاهه نحو الالتزام بمقارنته بين الاتجاه الوجودي والاتجاه الماركسي[2].

وأخيراً - يرى د. زكي نجيب محمود، ونرى معه: «أن ليست ثمة حرية تجيز للفنان أن يبعث بمادته الفنية كما يشاء، وكما تشاء له نزواته، ولا بد من الالتزام، وأشد التزام هو التزام الحق الذي يجده الفنان داخل نفسه، وليس هناك فن يبيح لصاحبه أن ينطلق بلا حدود ولا قيود، وإن كان الفنان إنساناً حالماً، فهو يحلم أحلاماً منضبطة ومقيدة بحدود الحق، ذلك الحق الذي ينشده الفنان في فنه، ويبلغه راقياً وصافياً وعظيماً لجميع بني البشر، غير مقيد بجنس معين ولا بقبضة دولة واحدة، ولا بجماعة دون أخرى[3]

ويقول: «على أن القارىء يسيء إليَّ أشد الإساءة إذا فهم من كلامي أنني أريد للأديب أن يبلغنا رسالة في الأخلاق أو في أوضاع الحياة الاجتماعية تبليغاً صريحاً، فهذا هو ما يفعله أدباؤنا، وهذا هو ما أنكره عليهم، وهو هو بعينه ما سيجعلهم قصار الأجل، ونقادنا من ورائهم يشجعونهم على ذلك حثاً لهم أن يدوروا مع عجلة الحياة حيث تدور، والصواب عندي هو أن يعكسوا الأوضاع، فيرغموا الحياة إرغاماً على أن

---

(١) المرجع السابق.

(٢) د. عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ص ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، وانظر د. مندور الأدب ومذاهبه ص ١٥٨.

(٣) د: زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد ص ٤٦، ٤٧، وانظر د. لويس عوض: الإشتراكية والأدب ص ٩.

تنصاع لهم، فيكونوا هم الهداة، والناس غلى هديهم من خلفهم سائرون ولو بعد حين[1].

وعبارة د. زكي نجيب الأخيرة هذه تذكرني بقول د. النويهي حين رأى أنه على الرغم من مسئولية الفنان الأخلاقية إلا أننا لا يجب أن نخضعه لكل تفاصيل العرف الأخلاقي والاجتماعي الذي يسود المجتمع، لأنه قد يكون هذا العرف هو المحتاج إلى التجديد، فقد كانت الفنون دائماً من أعظم الوسائل التي استطاعت بها الإنسانية تطوير مفاهيمها وتغيير مقاييسها الأخلاقية، لأن الفنان في هذه الحالة يقوم بعملية تطهير وإصلاح عن طريق الكشف عن مساوىء المجتمع، وعلى المجتمع برغم مهاجمته له في البداية - أن يسير وراءه - حتى ينتشل نفسه من هوة العناء والتردي والجحود والتعفن[2].

---

(١) د. زكي نجيب محمود: فى فلسفة النقد ص ٩٨.

(٢) د. محمد النويهى: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ص ٧٢، ٧٩، ٨١.

الخاتمة

حاول هذا البحث أن يقدم دراسة متكاملة «للنقد الأخلاقي» أصوله وتطبيقاته لما لهذا الاتجاه من أهمية بالغة بين اتجاهات النقد الأخرى ، ويستطيع قارىء هذا البحث أن يخرج بالنتائج الآتية :

١ ـ ظهر للباحثة أن نقاد العربية قدماء ومحدثين عنوا بقضية الدين والشعر أكثر من عنايتهم بقضية الدين والنثر الذي يخرج على تعاليم الدين ومبادىء الأخلاق ، بل لم نكد نظفر بصوت رافض أو مهاجم للنثر المكشوف الذي تضمنته بعض كتب التراث القديم ، ومن عجب أن تتضمن بعض كتب الجاحظ وابن حزم وغيرهما هذا النوع من النثر دون أن يلقى ذلك استنكاراً من نقاد الأدب وعلماء العربية ، ولا تزال هذه القضية محتاجة إلى بحث يجلو غوامضها ويكشف النقاب عن أسبابها ، فهل كان هذا الموقف منهم انعكاساً لعنايتهم بالشعر أكثر من عنايتهم بالنثر ، أو أنهم فهموا من إيراد مثل هذا النوع من النثر نوعاً من الاسترواح من عناء الجد في القول؟ أو أن نظرتهم إليه كانت نظرة المستخف به لأنه لا يعلق بالذهن علوق الشعر؟ أو أنهم كانوا يعتدون الحديث في ذلك أمراً لا حرج فيه لأن أمور الفقه والتشريع تعثض لشبيه به ، أو أن ما ورد من حكايات مكشوفة هي مجرد حكايات لا ترقى إلى مستوى النثر الأدبي الذي تنفعل له النفوس؟ .

٢ ـ عرض البحث لموقف القرآن الكريم من الشعر وأظهر أن نفيه أن يكون القرآن شعراً ليس غضاً من قيمة الشعر ولا تهويناً من شأنه ، بل هو إقرار

لأمر ثابت، كذلك نفي الشاعرية عن الرسول لا يعني بالضرورة طعناً على الشعراء، لأنه نفى عنه القدرة على القراءة والكتابة «وما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك، إذاً لارتاب المبطلون «آية ٤٨ من سورة العنكبوت»، ولم يعن هذا مدحاً للأمية ومعاداة للقراءة والكتابة. ولقد كان موقف الرسول ﷺ متسقاً مع رسالته فلم يرفض الشعر جملة ولم يقبله جملة، بل قبل منه ما قام على الحق والصدق والحث على مكارم الأخلاق، ورضي به سلاحاً في مواجهة أعداء الدعوة الإسلامية، وإنما كان رفضه لما يتعارض مع تعاليم الدين الحنيف. ولم يختلف الخلفاء الراشدون موقفاً من الشعر فقد كانوا جميعاً ذوي بصر بالشعر يحبون الاستماع إليه والاسترواح به، ولكنهم كانوا حريصين على إقرار تعاليم الإسلام في النفوس شاعرين بمسئولية الحاكم في حماية المجتمع الإسلامي من إثارة النعرات القبلية أو الأخلاق الجاهلية، ومن ثم لم يقبلوا منه إلا ما وافق الحق وأعلى من شأن القيم الأخلاقية التي جاء بها الإسلام.

٣ ـ عرض البحث لموقف النقاد من قضية الدين والشعر فراهم ثلاث فرق: فرقة تتمسك بموقف القرآن الكريم والخلفاء في قبول الشعر الذي يتفق وروح الإسلام وترفض ما عداه وتسقط قيمته الفنية في معيارهم لخروجه على تعاليم الدين ويمثلها: ابن قتيبة ومسكويه والباقلاني وابن حزم وعبد القاهر الجرجاني وابن وكيع وابن بسام الشنتريني. وفرقة ترى أن الدين ينبغي ألا يكون مقياساً للحكم على شاعرية الشعراء وقيمتهم الفنية، فالشعر الذي توفرت له شرائط الفن الشعري الرفيع ينبغي أن يوضع في مرتبته وإن خرج على القيم الدينية والأخلاقية لأن هذا الخروج لا ينزل به عن درجته الفنية ولا يسوغ رفضه، وعلى أساس من هذا كان تفسيرنا لقولتهم المشهورة «الدين بمعزل عن الشعر» ويمثل هذه الفرقة ابن سلام الجمحي، وابن المعتز وقدامة بن جعفر، وأبو بكر محمد بن يحيى الصولي، والقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، وأبو منصور الثعالبي. أما الفرقة الثالثة فقد تأرجحت بين هذه وتلك، فرأت نظرياً أن الشعر يضعف إذا دخل من باب الدين والخير

حتى إذا حان وقت التطبيق نفرت من كل شعر يخرج على قيم الدين ومواضعات الأخلاق، ويمثلها الأصمعي.

٤ ـ لم يقتصر البحث على عرض موقف النقد العربي من قضية الدين والأدب، بل عرض لها عند النقاد الغربيين، وتتبع مواقفهم من هذه القضية تتبعاً تاريخياً منذ العصور القديمة التي سبقت ميلاد المسيح إلى القرن العشرين، وقد انتهى من هذا العرض إلى أنَّ الشعر قد ارتبط بالآلهة ارتباطاً تاماً قبل الميلاد حتى العصر البطولي حيث ظهرت بعض التراتيل غير الدينية، في القرون الأولى التي سادت فيها فلسفة كل من أفلاطون وأرسطو استمرت السيادة الدينية للشعر واشتد الاهتمام بالهدف الأخلاقي للأدب. ومع ظهور المسيحية اصطبغ الأدب بصبغة كهنوتية مسيحية، ورأى النقاد أن مهمة الفن يجب أن تكون إرشادية وعظيمة. وفي عصر الفروسية اكتسب الأدب طابعاً دنيوياً معادياً لروح الكنيسة الزاهد. ومع تقدم عصر النهضة حاول الشعراء والنقاد التوفيق بين المضمون الديني والمضمون الدنيوي إن صح التعبير. ثم ما لبث الشعر في عصر الباروك أن عاد إلى حظيرة الدين. وقد ظل النقاد حتى نهاية القرت السابع عشر على أن جمال الأثر الفني مرتبط بالمغزى الأخلاقي. وقد اضطربت مواقف النقاد في القرن الثامن عشر حتى جاء القرن التاسع عشر فرجحت فيه كفه الدين مرة أخرى. ومع نهايات القرن التاسع عشر لم يعد للمسيحية ولا للاتجاه الديني في الأدب خطر كبير إلى أن ظهرت في القرن العشرين الإنسانية الجديدة وتفرعت عنها الإنسانية المسيحية التي حمل لواءهات. س. اليوت فراح يدعو إلى أن تكون للأدب غايات دينية وخلقية واجتماعية.

٥ ـ عرض البحث لقضية الصدق والكذب وبيَّن اتصالها الوثيق بالدين والأخلاق ثم أوضح كيف انتقل هذا المفهوم من دائرة الدين والأخلاق إلى الشعر، وأصبح الصدق وما يتصل به من مصطلحات من معايير قبول الشعر والحكم بجودته. لقد عرضت الباحثة لهذه القضية في النقد العربي واظهرت موقف فلاسفة المسلمين، ونقاد العربية من هذه القضية، ونبهت إلى الصدق

والكذب وما يتصل بهما من مصطلحات أخرى مثل المبالغة والإفراط والإغراق والغلو والتخييل مفاهيم متشابكة ومتداخلة ومن ثم آثرت الباحثة الفصل بينهما عند الدراسة لتكشف جوانب كل منها على حدة وتتضح لها حدوده . كما عرضت لهذه القضية في النقد الغربي . وحرصت على إبراز ما اختلف فيه النقاد الغربيون عن النقاد العرب . إذ التفت الغربيون إلى الصدق والكذب وحدهما ولم يلتفتوا إلى سائر المصطلحات التي التفت إليها العرب ، واهتم الغربيون بالتفريق بين ما أسموه المعنى العلمي للصدق والمعنى الأدبي ، ورأى بعضهم أن الشعر الصادق هو الصادر عن طبيعة فنية نابعة من ذات الشاعر دون ضغوط خارجية ، وفسر بعضهم الصدق بإمكان القبول ، وعرض نقاد الغرب لعلاقة كل من الصدق والكذب بالواقع ورأى بعضهم أن الكذب الواقعي في العمل الفني غير معيب إذا لم يصل إلى مرحلة فجة تقف حائلاً دون استجابة القارىء له أو أحداث استجابة غير ملائمة ، ورأوا المعول في جودة الشعر على الصدق الفني . على أن البحث قد عني أيضا بالحديث عن بعض المصطلحات المتصلة بمصطلحي الصدق والكذب عند النقاد الغربيين كالإيمان الشعري والإيهام والخطأ ، واتصال ذلك بالذوق السليم .

٦ ـ حاول البحث أن يحدد غايات الأدب كما يراها نقاد الغرب ، فجمع الأشباه من اراء النقاد إلى النظائر ، واستطاع أن يقف منها على الغايات الاتية : غاية أخلاقية دينية اجتماعية تبنتها مدارس أدبية كالكلاسيكية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، ودعا إليه فلاسفة ونقاد كبار مثل : أفلاطون وأرسطو وفيليب سدني ، وماتيو ارنولد وجويد ورتشاردز . ثم غاية ذاتية وجمالية امن بها الرومانسيون ، وإن لم يتفقوا جميعاً على جحد الدين والأخلاق ، بل كان منهم من دعا إلى التمسك بالدين والأخلاق مثل كولردج ، وقد تمثلت الغاية الجمالية أكثر ما تمثلت في المدرسة «البرناسية» التي اهتمت بقضية الفن للفن ، ونادت بأن يتحرر الأدب من كل غاية اجتماعية أو أخلاقية ، وأن يحرص على تحقيق غاية جمالية فحسب أما العلاقة بين الجمال

والأخلاق فمردها عندهم إلى الذوق، ومن ثم رأينا هيجل يرى أن الفن لا ينبغي أن يؤذي الإحساس الخلقي تحقيقاً للجمال المنشود. ثم غاية تهدف إلى إحداث تجربة تأملية قادرة على إيجاد الغايات الأخرى إلى جوارها.

٧ ـ درس البحث قضية الالتزام في الأدب عند المحدثين من العرب والأوربيين، وانتهى إلى أن نقاد العرب في هذه القضية قسمان: أحدهما يرى أن الالتزام متحقق في الشعر العربي والآخر يرى أن الشعر العربي قد تأبى على كل قيد، ورفض أي التزام. أما في الغرب فقد حمل الماركسيون والوجوديون لواء الالتزام فرأى الماركسيون ضرورة الالتزام التام بقضايا المجتمع السياسية والاجتماعية. ويرى الوجوديون أن الالتزام ينبع من داخل الفنان وليس مفروضاً عليه من الخارج، فالالتزام عندهم لا تدفع إليه الدولة، بل ذات الفنان، ومن ثم لا خلاف عندهم بين الالتزام وحرية الأديب، وللالتزام عندهم طابع أخلاقي، فالالتزام لا يعني تجريد الأدب من الجمال، وصلة الأخلاق بالجمال أمر غير منكور.

ولله الحمد من قبل ومن بعد

المـراجع

أولاً ـ العربية والترجمة :

ـ الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) ت ٣٧٠هـ :

ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة ١٩٧٣)

ـ د. إبراهيم حمادة :

ـ مقالات في النقد الأدبي (القاهرة ١٩٨٢).

ـ إبراهيم عبد القادر المازني :

ـ حصاد الهشيم (القاهرة ١٩٦٩).

ـ آبركرومبي (لاسل).

ـ قواعد النقد الأدبي: ترجمة د. محمد عوض محمد (القاهرة ١٩٥٤)

ـ د. إحسان عباس :

ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري (بيروت ١٩٧١).

ـ د. أحمد أحمد بدوي :

ـ أسس النقد الأدبي عند العرب (القاهرة ١٩٧٩).

ـ أحمد أمين ود. زكي نجيب محمود:
ـ قصة الفلسفة الحديثة (القاهرة ١٩٣٦).
ـ د. أحمد فؤاد الأهواني:
ـ أفلاطون (القاهرةد. ت).
ـ أرسطو:
ـ في الشعر ـ ترجمة وتحقيق د. شكري عياد (القاهرة ١٩٦٧).
ـ فن الشعر ـ ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي (القاهرة١٩٥٣).
ـ أرنولد (ماثيو):
ـ مقالات في النقد. ترجمة وتقديم علي جمال الدين عزت (القاهرة ١٩٦٦).
ـ إسحاق بن إبراهيم (أبو الحسين):
ـ البرهان في وجوه البيان. تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف (القاهرة ١٩٦٩).
ـ الأصبهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد) ت ٣٥٦هـ:

ـ ابن أبي الأصبع المصري (أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد) ت ٦٥٤هـ:
ـ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف (القاهرة ١٩٦٣).
ـ أفلاطون:
ـ الجمهورية. ترجمة حنا خباز (القاهرة ١٩٢٩)
ـ د. ألفت محمد كمال عبد العزيز:
ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد (القاهرة ١٩٨٤).

- د. أميرة مطر:
- فلسفة الجمال (القاهرة ١٩٦٢).
- إيجلتون (تيري):
- النقد الأدبي. ترجمة د. جابر عصفور في: مجلة فصول م ٥ ع ٣ ١٩٨٥.
- إيفانز (إيفور):
- الأدب الإنجليزي. ترجمة د. شوقي السكري وعبدالله عبد الحافظ (القاهرة ١٩٥٨).
- بارودي:
- المشكلة الأخلاقية والفكر المعاصر. ترجمة د. محمد غلاب (القاهرة د. ت.).
- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب) ت ٤٠٣هـ:
- إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة ١٩٧٧)
- د. بدوي طبانة:
- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي (القاهرة ١٩٥٤).
- بروكلمن (كارل):
- تاريخ الأدب العربي ترجمة د. عبد الحليم النجار (القاهرة ١٩٧٧).
- بوجان (لويز):
- الشعر. ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي (بيروت ١٩٦٢).
- توفيق الحكيم:
فن الأدب (القاهرة ١٩٥٢).
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك) ت ٤٢٩ هـ
- يتيمة الدهر (القاهرة ١٩٧٩).

ـ د. جابر عصفور:
ـ مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي (القاهرة ١٩٧٨).

ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ت ٢٥٥هـ:
ـ البيان والتبيين. تحقيق وشرح عبد السلام هارون (القاهرة ١٩٧٥).

ـ الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن) ت ٤٧١:
ـ دلائل الإعجاز القاهرة د. ت.
ـ أسرار البلاغة. تحقيق محمد رشيد رضا (القاهرة ١٩٥٩).

ـ الجرجاني (أبو الحسن علي بن عبد العزيز) ت ٣٩٢:
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي (القاهرة ١٩٦٦).

ـ الجمحي (محمد بن سلام) ت ٢٣١:
ـ طبقات فحول الشعراء ج١، ٢. شرح وتحقيق محمد محمود شاكر (القاهرة ١٩٧٤).

ـ جويو:
ـ مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ترجمة د. سامي الدروبي (القاهرة د. ت).

ـ حسيب الحلوى:
ـ الأدب الفرنسي في عصره الذهبي (حلب ١٩٥٢).

ـ د. حفني محمد شرف:
ـ النقد الأدبي عند العرب (القاهرة ١٩٧٠).

ـ د. حلمي علي مرزوق:
ـ جوانب من قضايا الأمة العربية (الإسكندرية ١٩٧٩).

ـ داي لويس (سيسيل) :
ـ سبيل الشاعر إلى المعرفة . في : مجلة (الأقلام) العراقية : كانون الثاني ١٩٦٥ .

ـ د. رشاد رشدي :
ـ مقالات في النقد الأدبي (القاهرة ١٩٦٢) .

ـ ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن) ت ٤٦٣هـ:
ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج١، ٢ (بيروت ١٩٧٢) .

ـ روز غريب :
ـ النقد الأدبي وأثره في النقد الغربي (بيروت ١٩٥٢) .

ـ ريتشاردز (أ. أ) :
ـ مبادىء النقد الأدبي . ترجمة د. محمد مصطفى بدوي (القاهرة ١٩٦٣) .
ـ العلم والشعر. ترجمة د. محمد مصطفى بدوي (القاهرة د. ت) .

ـ د. زكريا إبراهيم :
ـ فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة د. ت) .
ـ مشكلة الفن (القاهرة ١٩٧٩) .

ـ د. زكي نجيب محمود :
ـ جنة العبيط (القاهرة ١٩٤٧) .
ـ فلسفة وفن (القاهرة ١٩٦٣) .
ـ في فلسفة النقد (القاهرة ١٩٧٩) .
مع الشعراء (القاهرة ١٩٨٠) .

ـ الزمخشري (جارالله أبو القاسم محمود بن عمر) ت ٥٢٨ هـ:
ـ الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (القاهرة ١٩٤٦) .

- سارتر (جان بول):
- ما الأدب. ترجمة د. محمد غنيمي هلال (القاهرة د. ت).

- سانتيانا (جورج):
- الإحساس بالجمال. ترجمة د. محمد مصطفى بدوي (القاهرة د. ت).

سبندر (ستيفن):
- الحياة والشاعر. ترجمة د. محمد مصطفى بدوي (القاهرة د. ت).

- سليم حسن:
- الأدب المصري القديم (القاهرة ١٩٤٥).

- د. السيد محمد بدوي:
- الأخلاق بين الفلسفة وعلم الاجتماع (القاهرة ١٩٨٠).

- ابن سينا: (الشيخ الرئيس أبو علي) ت ٤٢٨هـ
- الشفاء (المنطق والشعر) حققه وقدم له د. عبد الرحمن بدوي (القاهرة ١٩٦٦)٧

- شيلي:
- دفاع عن الشعر: في كتاب: مهمة الناقد لوليام هازلت، ترجمة نظمي خليل (القاهرةد. ت).

- الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى) ت ٣٣٥:
- أخبار أبي تمام. تحقيق خليل عساكر وآخرين (القاهرة ١٩٣٧).

- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد) ت ٣٣٢:
- عيار الشعر. تحقيق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام (القاهرة ١٩٥٦).

ـ د. طه الحاجري:
ـ في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية (الاسكندرية ١٩٥٣)
ـ د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء):
ـ قيم جديدة للأدب العربي (القاهرة ١٩٧٠).
ـ ابن عبد البر النمري القرطبي:
ـ الاستيعاب في معرفة الأصحاب (القاهرة ١٣٣٦).
ـ د. عبد الحكيم حسان:
ـ مذاهب الأدب في أوربا (القاهرة ١٩٧٩)
ـ الأدب بين الحرية والالتزام في: مجلة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بمكة المكرمة العدد الخامس ١٤٠١هـ.
ـ ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي) ت ٣٢٧هـ:
ـ العقد الفريد. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري (القاهرة ١٩٤٨ ـ ١٩٦٥).
ـ د. عبد الرحمن بدوي:
ـ دراسات في الفلسفة الوجودية (بيروت ١٩٧٣).
ـ د. عبد العزيز عتيق:
ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب (بيروت ١٩٧٢).
ـ د. عبد القادر القط:
ـ في الشعر الإسلامي والأموي (بيروت ١٩٧٦).
ـ د. عز الديم إسماعيل:
ـ التفسير النفسي للأدب (بيروت د. ت).
ـ الأسس الجمالية في النقد العربي (القاهرة ١٩٥٥).
ـ الأدب وفنونه (القاهرة ١٩٧٨)

- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهيل بن سعيد) ت ٣٩٥هـ
- كتاب الصناعتين تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة د. ت).

- العلوي (المظفر بن الفضل
- نضرة الإغريض في نصرة القريض: تحقيق د. نهى عارف الحسن (دمشق ١٩٧٦).

- الفراء (أبو زكريا يحيى بن زياد) ت. ٢٠٧هـ
- معاني القرآن. تحقيق ومراجعة محمد علي النجار. سلسلة تراثنا ج٢ (القاهرة د. ت).

- الإشتراكية والفن. ترجمة أسعد حليم (بيروت ١٩٨٠).

- ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله بن مسلم) ت ٢٧٦هـ.
- الشعر والشعراء. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر (القاهرة)

- قدامة (أبو الفرج قدامه بن جعفر) ت ٣٣٧هـ
- نقد الشعر. تحقيق محمد عيسى منون (القاهرة ١٩٣٤)

- القرطاجني (أبو الحسن حازم) ت ٦٨٤:
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس ١٩٦٦).

- القزويني (الخطيب):
- الإيضاح في علوم البلاغة: تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت ١٩٧٥).

- كاسيرا:
- فلسفة الحضارة الإنسانية.

- كارلوني وفيللو:

- تطور النقد الأدبي في العصر الحديث. ترجمة جورج سعد يونس (بيروت ١٩٦٣).

- ابن كثير (الحافظ إسماعيل بن عمر) ت ٧٧٤هـ
- تفسير القرآن العظيم - تحقيق عبد العزيز غنيم وآخرين (القاهرة د. ت).

- كرسون (أندريه):
- المشكلة الأخلاقية والفلاسفة. ترجمة د. عبد الحليم محمود وآخر (القاهرة ١٩٥٢).

- كروتشه (بندتو):
- المجمل في فلسفة الفن. ترجمة د. سامي الدوري (القاهرة ١٩٤٧).

- لوكاتش (جورج):
- دراسات في الواقعية الأوربية. ترجمة أمير إسكندر (القاهرة ١٩٧٢).

- د. لويس عوض:
- الاشتراكية والأدب (بيروت ١٩٦٢).

- ماشري (بيير):
- لينين ناقداً لتولستوى. في مجلة فصول م٥ ع٣ ١٩٨٥.

- د. ماهر حسن فهمي:

- موقف الأديب بين الحرية والالتزام. في حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية جامعة قطر، العدد الثالث ١٩٨١.

- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)

- الكامل. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة ١٩٥٦).
- د. محمد زكي العشماوي:
- الأدب وقيم الحياة المعاصرة (الإسكندرية ١٩٦٦).
- قضايا النقد الأدبي المعاصر الإسكندرية ١٩٧٥).
- د. محمد غنيمي هلال:
- الرومانتيكية (القاهرة د. ت).
- النقد الأدبي الحديث (القاهرة ١٩٧٩).
- في النقد التطبيقي والمقارن (القاهرةد. ت).
- د. محمد مصطفى بدوي:
- كوليردج (القاهرة ١٩٥٨).
- د. محمد مصطفى هدارة:
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري (بيروت ١٩٨١).
- دراسات في الشعر العربي (الإسكندرية ١٩٧٠).
- تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان (مصورة د. ت)
- الشعر والنقد الأخلاقي - في مجلة عالم الفكر.
- د. محمد مندور:
- الأدب ومذاهبه (القاهرة ١٩٧٤).
- فن الشعر (القاهرة د. ت).
- في الأدب والنقد (القاهرة ١٩٧٨).
- النقد المنهجي عند العرب (القاهرة د. ت).
- د. محمد النويهي:
- عنصر الصدق في الأدب (القاهرة د. ت).
- طبيعة الفن ومسئولية الفنان (القاهرة ١٩٥٨)

- د. محمود الربيعي:
  - في نقد الشعر (القاهرة ١٩٧٧).
- محمود محمود:
  - في الأدب الإنجليزي (القاهرة ١٩٦٥).
- المرزباني (أبو عبيدالله محمد بن عمران) ت ٣٨٤هـ:
  - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة ١٩٦٥).
- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد) ت ٤٢١:
  - شرح ديوان الحماسة ج١ المقدمة تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون (القاهرة ١٩٥١).
- مسكويه (أبو علي أحمد بن محمد) ت. ٤٢١ هـ.
  - تهذيب الأخلاق. تحقيق د. قسطنطين زريق (بيروت ١٩٦٦).
- د. مصطفى سويف:
  - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (القاهرة ١٩٧٠).
- د. مصطفى ناصف:
  - مشكلة المعنى في النقد العربي (القاهرة ١٩٧٠).
- مهلهل بن يموت:
  - سرقات أبي نواس. تحقيق وشرح: د. محمد مصطفى هدارة (القاهرة ١٩٥٧).
- هازار (بول)
  - الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر ترجمة د. محمد غلاب ود. إبراهيم بيومي مدكور (القاهرة ١٩٠٨).

ـ هازلت (وليم) :

ـ مهمة الناقد. ترجمة نظمي خليل (د. ت) .

ـ هاملتون (رستوفر) :

ـ الشعر والتأمل . ترجمة د. محمد مصطفى بدوي (القاهرة

ـ هاوزر (أرنولد) :

ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ . ترجمة د. فؤاد زكريا(القاهرة ١٩٦٩) .

ـ هو (جراهام) :

ـ مقالة في النقد. ترجمة محي الدين صبحي (دمشق د. ت) .

ـ هايمن (ستانلي) :

ـ مدارس النقد الأدبي الحديثة . ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم (بيروت ١٩٥٨) .

ـ ويليك (رينيه) وآخر:

ـ نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي (القاهرة د. ت) .

ثانياً ـ باللغة الأجنبية :

- Atkins, J. W. H.:
  - English literary criticism:
  - The medieval phase (Cambridge 1943).
  - Renascence (London 1951).
  - 17th and 18th, Centuries (London 1954).

- Eliot, T.S.:
  :Points of view. (London).

- Scott, W.:
  - Five approaches of literary Criticism, (New York- London 1962).

- Shiply, J.:
  Ekcyclopaedia of literature, (New York 1946).

فهرس

الصفحة